LA NOUVELLE
NOUVELLE
REVUE FRANÇAISE

ROGER MARTIN DU GARD

Lisez, dans *Devenir !*, le portrait du père Mazerelles et de sa femme. Dès son premier livre, Roger Martin du Gard réussit le portrait en épaisseur dont le secret semble avoir été perdu de nos jours. Cette troisième dimension, qui élargit son œuvre, la rend un peu insolite dans la littérature contemporaine. Notre production pourrait en effet, lorsqu'elle est valable, se réclamer de Dostoïevski plutôt que de Tolstoï. Des ombres passionnées ou inspirées y tracent le commentaire gesticulant d'une réflexion sur la destinée. Sans doute, le relief et l'épaisseur se rencontrent aussi dans les figures de Dostoïevski ; mais il n'en fait pas, comme Tolstoï, la règle de sa création. Dostoïevski cherche d'abord le mouvement ; Tolstoï, la forme. Entre les jeunes femmes des *Possédés* et Natacha Rostov, il y a la même différence qu'entre un personnage cinématographique et un héros de théâtre : plus d'animation et moins de chair. Ces faiblesses d'un génie sont du reste compensées (et même justifiées), chez Dostoïevski, par l'introduction d'une dimension supplémentaire, spirituelle celle-là, qui prend racine dans le péché ou la

sainteté. Mais, à quelques exceptions près, ces notions sont déclarées inactuelles par nos contemporains, qui n'ont donc retenu de Dostoïevski qu'un héritage d'ombres. Combiné à l'influence de Kafka (chez qui le visionnaire l'emporte sur l'artiste) ou à la technique américaine du roman de comportement, assimilé par des artistes qui, nerveusement et intellectuellement, suivent avec toujours plus de peine l'accélération de l'histoire et, pour faire face à tout, n'approfondissent plus rien, cet exemple impérieux a provoqué chez nous une littérature excitante et décevante, dont les défaillances sont à la mesure de l'ambition, et dont nul ne peut encore dire si elle épuise une mode ou annonce un nouvel âge.

Roger Martin du Gard, qui commence d'écrire au début du siècle, est, au contraire, le seul littérateur de sa génération qu'on puisse placer dans la lignée de Tolstoï. Mais, en même temps, il est peut-être le seul (et, dans un sens, plus que Gide ou Valéry) à annoncer la littérature d'aujourd'hui, à lui léguer les problèmes qui l'écrasent, à autoriser aussi quelques-uns de ses espoirs. Martin du Gard partage avec Tolstoï le goût des êtres, l'art de les peindre dans leur obscurité charnelle et la science du pardon, vertus aujourd'hui démodées. Le monde peint par Tolstoï faisait cependant un tout, un organisme unique animé par la même foi : ses personnages se rejoignent dans la suprême aventure de l'éternité. Un à un, visiblement ou non, tous, en quelque endroit de leur histoire, finissent par s'agenouiller. Et Tolstoï lui-même, fuyant dans l'hiver famille et gloire, voulut rejoindre leur malheur, la misère universelle, et l'innocence dont il ne pouvait désespérer. Cette foi manque à la société que devait peindre Martin du Gard et, d'une certaine manière, à lui-même. C'est pourquoi son œuvre est aussi celle du doute, de la raison déçue et persévérante, de l'ignorance reconnue et du pari sur l'homme sans autre avenir que lui-même. Par là, comme par ses audaces invisibles ou ses

contradictions acceptées, cette œuvre est de notre temps. Aujourd'hui encore, elle peut nous expliquer à nous-mêmes, et bientôt, peut-être, aider ceux qui viendront.

Il y a de grandes chances, en effet, pour que l'ambition réelle de nos écrivains soit, après avoir assimilé *Les Possédés*, d'écrire un jour *La Guerre et la Paix*. Au bout d'une longue course à travers les guerres et les négations, ils gardent l'espoir, même s'ils ne l'avouent pas, de retrouver les secrets d'un art universel qui, à force d'humilité et de maîtrise, ressusciterait enfin les personnages dans leur chair et leur durée. Il est douteux que cette création soit possible, dans l'état actuel de la société, occidentale et orientale. Mais rien n'empêche d'espérer que ces deux sociétés, si elles ne se détruisent pas dans un suicide général, se fécondent mutuellement et rendent la création à nouveau possible. Réservons aussi la chance du génie et qu'un nouvel artiste arrive, à force de supériorité ou de fraîcheur, à tout enregistrer des pressions qu'il subit, et à digérer l'essentiel de l'aventure contemporaine. Son vrai destin serait alors de fixer dans son œuvre la préfiguration de ce qui sera et d'y faire coïncider, exceptionnellement, le pouvoir de prophétie et la puissance de la création vraie. Ces tâches inimaginables ne pourront se priver, en tout cas, des secrets de l'art du passé. L'œuvre de Martin du Gard, dans sa solitude et sa solidité, recèle justement quelques-uns de ces secrets et les tient à notre disposition, sous des dehors que nous reconnaissons. Chez lui, maître et complice à la fois, nous pouvons, en même temps, trouver ce que nous n'avons pas et retrouver ce que nous sommes.

***

« Les chefs-d'œuvre, disait Flaubert, sont comme les grands animaux. Ils ont la mine tranquille. » Oui, mais dans leur sang courent toujours d'étranges et jeunes

ardeurs. Ce sont ces brûlures, et ces audaces, qui, déjà, rapprochent de nous l'œuvre de Martin du Gard. Et d'autant plus, après tout, qu'elle a la mine tranquille. Une sorte de bonhomie masque ici d'impitoyables lucidités, qui ne se découvrent qu'à la réflexion, mais s'y prolongent alors.

Il est important de noter, d'abord, que Martin du Gard n'a jamais pensé que la provocation pût être une méthode d'art. L'homme et l'œuvre se sont forgés d'un même patient effort, dans la retraite. Martin du Gard est l'exemple, assez rare en somme, d'un de nos grands écrivains dont personne ne connaît le numéro de téléphone. Cet écrivain existe, et d'une forte façon, dans notre société littéraire. Mais il s'y est dissous comme le sucre dans l'eau. La gloire et le prix Nobel l'ont favorisé, si j'ose dire, d'une nuit supplémentaire. Simple et mystérieux, il a quelque chose du principe divin dont parlent les Hindous : plus on le nomme et plus il fuit. Aucun calcul, d'ailleurs, dans cette recherche de l'ombre. Ceux qui ont l'honneur de connaître l'homme savent, au contraire, que sa modestie est réelle, et à ce point qu'elle en paraît anormale. J'ai toujours nié, pour ma part, qu'il pût exister un artiste modeste ; depuis que je connais Martin du Gard, ma conviction vacille. Mais ce monstrueux modeste a encore, pour vivre dans la retraite, d'autres raisons que les singularités de son caractère : le souci légitime que nourrit tout artiste digne de ce nom d'épargner le temps de son œuvre. Cette raison se fait impérative dès que l'œuvre est identifiée par son auteur à la construction de sa propre vie. Le temps n'est plus alors le lieu où l'œuvre s'édifie, mais cette œuvre elle-même, que tout divertissement aussitôt menace.

Une telle vocation nie la provocation et ses artifices calculés : elle accepte au contraire, dans tout ce qui concerne la création, une loi véritablement ouvrière.

A l'époque où Martin du Gard débutait dans les lettres, on entrait en littérature (l'histoire du groupe N. R. F. le montre bien) un peu comme on entre en religion. On y entre aujourd'hui, on feint d'y entrer au moins, comme en dérision ; il s'agit seulement d'une dérision pathétique qui peut, chez quelques-uns, avoir son efficacité. Pour Martin du Gard, en tout cas, le sérieux de la littérature n'était pas en question. Le premier de ses romans imprimés, *Devenir !* le montre bien, qui est le récit d'une vocation littéraire manquée, faute de caractère. Il y fait dire au personnage où il s'est peint lui-même : « Le génie, tout le monde en a un peu ; ce qu'on n'a plus maintenant parce que, ça, il faut l'acquérir, c'est de la conscience. » Le même personnage n'aime ni l'art trop châtié, qu'il qualifie de « châtré », ni « les génies par essence impubères ». J'espère qu'on pardonnera à l'auteur la vérité et l'actualité de ce trait. Au demeurant, le « Gros », comme l'appelle dans le roman Martin du Gard, continue de marcher dans les plats. « A Paris, tous les écrivains semblent avoir du talent ; en réalité, ils n'ont jamais eu le loisir d'en acquérir un : ils n'ont qu'une sorte d'habileté qu'ils s'empruntent l'un à l'autre, trésor commun où s'éparpillent les valeurs individuelles. »

On peut comprendre déjà que, si l'art est une religion, ce ne sera pas une religion aimable. Sur ce point, Martin du Gard s'est tout de suite séparé des théoriciens de l'art pour l'art, et le symbolisme, qui a fait tant de délicats ravages chez les écrivains de sa génération, n'a jamais eu d'effet sur lui, sinon dans certaines complaisances de style[1] dont il se débarrassera comme d'une acné juvénile. Il n'a que vingt-sept ans quand il écrit *Devenir !* ; et l'écrivain qui est cité avec admiration dans cette première œuvre est déjà Tolstoï. A partir de là, Martin du Gard restera fidèle toute sa vie à cette règle d'une voca-

1. « Le fleuve laiteux du ciel charrie des paillettes d'argent » (*Devenir !*).

tion ascétique et à un jansénisme de l'art qui le fera fuir les effets et les parades pour tout sacrifier au labeur ininterrompu mis au service d'une œuvre qu'on veut durable. « Le difficile, dit ce précoce clairvoyant, n'est pas d'avoir été quelqu'un, c'est de le rester. » Le génie risque en effet de n'être qu'une chance fugitive. Seuls, le travail et le caractère peuvent en faire une gloire, et une vie. Le labeur, son organisation, son humilité se placent ainsi au centre d'une création libre qui, dès lors, ne peut se séparer d'un monde dont la loi est aussi le travail, mais humilié. Il n'est pas exagéré de dire que l'esthétique même de Martin du Gard devait élargir jusqu'à la dimension historique une œuvre où pourtant les problèmes de l'individu trouvent la première place. Celui qui fait du travail libre sa raison et sa joie peut finalement supporter toutes les humiliations, sauf celle qu'on inflige justement au travail, de même qu'il peut recevoir tous les privilèges, sauf ceux qui le séparent, par la liberté, du travail enchaîné. De pareilles œuvres réintègrent, parfois sans le savoir, le labeur artistique dans la cité et ne peuvent plus alors se séparer d'elle, défaite ou victorieuse.

Mais déjà, avant toute autre découverte, le résultat sera cette œuvre solide comme pierre, dont le corps principal est *Les Thibault*, et dont les arcs-boutants s'appellent *Devenir!*, *Jean Barois*, *Vieille France*, *Confidence africaine* et les œuvres dramatiques. On peut discuter cette œuvre, on peut essayer d'en voir les limites. Mais on ne peut nier qu'elle existe, et superbement, avec une incroyable honnêteté. Les commentaires peuvent y ajouter ou en retrancher, il n'empêche que nous avons là une de ces œuvres, exceptionnelles en France, autour desquelles on peut tourner, comme on circule autour d'un bâtiment. La même génération qui nous donnait tant d'esthéticiens, d'écrivains subtils ou raffinés, nous apportait une œuvre lourde d'êtres et de passions, et

bâtie selon les plans d'une technique éprouvée. Cette nef d'hommes, édifiée par la seule rigueur d'un art exercé pendant toute une vie, témoigne qu'au temps des poètes, des essayistes et des romanciers de l'âme, un maître d'œuvres, Pierre de Craon athée mais non sans foi, nous était né.

Il est en art une loi, cependant, qui veut que tout créateur soit accablé sous le poids de ses vertus les plus apparentes. La proverbiale honnêteté de son art a parfois dissimulé le vrai Martin du Gard à un temps qui, pour des raisons diverses, exaltait surtout le génie et l'improvisation, comme si le génie pouvait se passer d'un emploi du temps et l'improvisation du loisir laborieux. Ayant rendu hommage aux vertus, le critique croyait avoir assez fait, oubliant qu'en art la vertu n'est qu'un moyen, mis au service du risque. Les audaces ne manquent pas, justement, dans l'œuvre qui nous intéresse. Presque toutes, elles résultent de la poursuite têtue d'une vérité psychologique. Elles mettent donc en valeur l'ambiguïté des êtres, sans laquelle cette vérité n'a pas de sens. On est déjà étonné, en lisant *Devenir!*[1], de la modernité cruelle de la fin où André, qui vient d'enterrer sa femme avec douleur, aperçoit à la fenêtre la jeune servante qu'il a désirée, et dont on devine qu'elle l'aidera à digérer son chagrin.

La sexualité, et la part d'ombre qu'elle jette sur toute vie, a été abordée franchement par Martin du Gard. Franchement, mais non crûment. Il n'a jamais cédé à cette tentation de la chiennerie qui rend tant de romans contemporains aussi ennuyeux que des manuels de bienséance. Il n'a pas décrit complaisamment de monotones débordements. Il a choisi plutôt de montrer l'importance de la vie sexuelle par son inopportunité. En véritable

1. Où pourtant certains détails portent bien leur date : le héros appelle le garçon de restaurant « mon ami », danse le boston et termine ses lettres par *tibi* là où nos jeunes gens mettraient *salut*.

artiste, il ne l'a pas peinte dans ce qu'elle était, mais indirectement, dans ce qu'elle forçait à être. C'est, par exemple, la sensualité qui, toute sa vie, rendra faible Mme de Fontanin devant son infidèle mari. Nous le savons et pourtant cela n'est jamais dit, sinon lorsque Mme de Fontanin veille son mari mourant. On remarquera d'ailleurs dans *Les Thibault* un curieux entrelacement des thèmes du désir et de la mort. (C'est encore la nuit qui précède l'enterrement de maman Fruhling que Jacques est initié par Lisbeth.) Sans doute faut-il voir là, en même temps qu'une des obsessions privilégiées de l'artiste, un moyen d'accuser l'insolite existence de la vie sexuelle.

Mais le désir ne se mêle pas seulement aux choses de la mort, il contamine aussi la morale et la rend ambiguë. L'homme de bien, le chrétien de parade qu'est le père Thibault, écrit dans son agenda : « Ne pas confondre avec l'amour du prochain l'émoi qui nous saisit à l'approche, au toucher de certains êtres jeunes, fût-ce des enfants. » Puis il rature les derniers mots seulement, ce qui le met en règle à la fois avec la pudeur et la sincérité. De même, Jérôme de Fontanin goûte les joies du libertin repenti en tirant Rinette de la prostitution où il l'avait jetée. « Je suis bon, je suis meilleur qu'on ne croit », se répète-t-il avec attendrissement. Mais il ne pourra s'empêcher de la prendre une dernière fois, ajoutant aux jouissances de la chair celle de la vertu. Une seule phrase suffira d'ailleurs à Martin du Gard pour faire sentir ce qui entre à la fois de mécanique et d'inspiré dans une telle attitude: « Ses doigts, automatiquement, dégrafaient la jupe, tandis que ses lèvres s'appuyaient sur le front de la petite, en un baiser paternel. »

Toute l'œuvre a ce goût de vérité. L'admirable *Vieille France* ne nous offre pas seulement la figure la plus sinistre qu'ait dessinée Martin du Gard, celle du facteur Joigneau, sorte d'Astaroth à vélo. Le livre abonde en

révélations impitoyables sur le cœur provincial, et sa dernière page, à cet égard, lui donne une conclusion étonnante. De même, dans *Confidence africaine*, un frère incestueux rendra naturelle, par la seule simplicité du ton, sa regrettable aventure. Dans *Un Taciturne*, Martin du Gard osera mettre sur la scène, en 1931, et sans une vulgarité de ton, le drame d'un honorable industriel qui se découvre un penchant homosexuel. Dans *Les Thibault* enfin, les trouvailles se multiplient. On pourrait citer la scène où Gise donne, en cachette, son sein vierge à l'enfant que l'homme qu'elle aimait a eu d'une autre femme ; ou le repas qui prend, entre Antoine et Jacques, après la mort du père, et comme malgré eux, un petit air de fête. Mais je mets au-dessus de tout deux de ces trouvailles, où se trahit le grand romancier.

La première est le silence obstiné de Jacques, lorsque Antoine, pour la première fois, lui rend visite au pénitencier de Crouy. On ne pouvait mieux traduire l'humiliation que par ce mutisme. Les paroles fuyantes, les réticences dont s'habille ce silence, et qui le soulignent plus encore, sont si exactement dosées et calculées que le mystère et la pitié font soudainement irruption dans un récit jusque-là linéaire et lui donnent des perspectives autrement vastes que celles du milieu bourgeois et parisien où l'histoire débute. La peinture objective de l'humiliation n'a jamais été réussie que par Dostoïevski, dont les moyens sont frénétiques ou grinçants (je ne cite pas Lawrence, qui raconte une humiliation personnelle), et par Malraux, sur le mode épique (surtout dans *La Voie royale*, que je m'obstine à aimer, contre l'avis de son auteur). On n'avait jamais tenté cependant de la peindre avec des couleurs égales et tranquilles, et peut-être Martin du Gard a-t-il réussi ce qu'il y a de plus difficile en art. S'il y a des miracles artistiques, ils doivent en effet ressembler à ceux de la grâce, dont j'ai toujours imaginé qu'il devait lui être plus facile de racheter un

homme perdu de vices et de crimes qu'un commerçant borné, cupide et impitoyable. Ainsi, en art, plus prosaïque est la réalité qu'on prend pour objet, plus difficile est sa transfiguration. Il y a même là une limite qu'on ne peut dépasser, qui rend donc insoutenable toute prétention au réalisme absolu, mais sur laquelle, à mi-chemin du réel et de sa stylisation, il arrive de loin en loin que l'art parvienne à une réussite achevée. Le portrait de Jacques humilié reste, selon moi, une de ces réussites.

Pour donner un dernier exemple des « moyens » de Martin du Gard, citons enfin la mort simulée du père Thibault. C'est en effet une grande idée de romancier que de répercuter dans la mort de ce personnage la comédie qui, dans un sens, avait été celle de toute sa vie. Celui qui n'avait pu s'empêcher d'être un chrétien de parade ne peut se priver non plus, dans l'oisiveté et la dépression d'une maladie qu'il ne sait pas mortelle, de jouer la comédie des derniers instants. Il organisera donc, de son lit, une répétition générale, à demi sincère, avec rassemblement du domestique, repentirs exemplaires, édifications méritoires et saintes élévations. Le père Thibault attend sa récompense sous la forme de protestations qui, de surcroît, viendront dissiper la vague inquiétude qu'il nourrit parfois, comme tout malade. Mais la sincère désolation des siens, leur acceptation tacite de ses discours sur sa fin proche lui révèlent d'un seul coup son véritable état. Sa comédie, au lieu de produire les bons effets qu'il en espérait, lui reflète cruellement une réalité impitoyable. Il se croyait acteur, le voilà victime. Dès cet instant, il commence de mourir et la peur stérilise sa foi. Son grand cri : « Ah ! comment Dieu me fait-il ça ! » vient couronner alors cette découverte dramatique sur le vide et la duplicité de ses croyances, en même temps que sur leur nécessité. Il mourra réconcilié, cependant, mais au milieu de : « Oh !

là, là ! » et de rengaines puériles qui trahissent l'homme brisé dans son intégrité, dépouillé de ses parades et de ses ostentations, pour être livré nu à la mort et à la foi naïve.

Un tel tableau est signé d'un maître. Le romancier qui a su tracer les mouvements successifs d'une âme qui fait de l'Être lui-même un moyen de paraître n'a rien à apprendre de personne. Il n'a que des leçons, et des leçons durables, à nous donner.



Mais, plus encore que son art, les thèmes de Martin du Gard rejoignent notre actualité. Le chemin qu'il a suivi, avec une heureuse lenteur, nous l'avons tous refait au pas de charge, sous la poussée des circonstances. Il s'agit, en gros, de l'évolution qui mène l'individu à la reconnaissance de l'histoire de tous et à l'acceptation de ses luttes. Sans doute, Martin du Gard garde ici encore un air singulier. Il se place entre ses prédécesseurs et ses pairs — qui ne parlaient que de l'individu et n'ont jamais donné à l'histoire qu'une place circonstancielle — et ses successeurs, qui ne font à l'individu que des allusions embarrassées. Dans *Les Thibault*, au contraire, et dans *Jean Barois*, les individus sont intacts et la douleur de l'histoire toute fraîche. L'un et l'autre ne se sont pas encore usés réciproquement. Martin du Gard n'a pas connu la situation qui est la nôtre, où nous héritons d'individus défraîchis en même temps que d'une histoire raidie et tétanisée par plusieurs guerres et l'angoisse de la destruction dernière. On peut dire sans paradoxe que notre actualité vivante est derrière nous, dans une œuvre comme celle de Martin du Gard.

Jean Barois, en tout cas, dessine, dès 1913, le mouvement qui nous intéresse. Le sujet de ce curieux roman nous est familier, bien que sa facture soit tout à fait insolite. Techniquement, en effet, il n'a rien d'un roman.

Il brise avec toutes les traditions du genre, et rien ne peut lui être comparé dans la littérature qui suivra. Son auteur semble avoir cherché, par système, les moyens les moins romanesques. Le livre se compose de dialogues (accompagnés de brèves indications de mise en scène) et de documents, livrés pour certains à l'état brut. Avec cela, l'intérêt ne faiblit jamais et le livre se lit d'une traite. Cela tient peut-être à ce que le sujet lui-même s'accommodait parfaitement d'une telle technique. En réalité, Martin du Gard avait l'intention d'adopter cette forme pour toute son œuvre à venir. Il se trouve que seul *Jean Barois* en a bénéficié. On pourrait dire, dans ce sens, que ce livre (mieux que les romans de Zola, qu'il voulait scientifiques, mais qui ne pouvaient s'empêcher d'être épiques) est le seul grand roman de l'âge scientiste, dont il exprime si bien les espérances et les déceptions. Ce roman-dossier est une monographie, qui surprend d'autant plus qu'il s'agit du dossier d'une crise religieuse. Mais, justement, mettre en fiches les élans et les doutes d'une âme était, après tout, l'entreprise qui convenait à une époque soulevée, à quelques exceptions près, par la religion scientifique. Barois, dans le cours du livre, abandonne l'ancienne foi pour la nouvelle. Si, confronté à la mort, il trahit au dernier moment cette nouvelle croyance, il n'en est pas moins l'homme du bref nouvel âge qui devait s'effondrer en 1914. Son histoire nous frappe donc d'autant plus qu'elle nous est contée dans le style des nouveaux évangiles. Ce dossier se lit comme un roman d'aventures, parce que sa forme insolite épouse, en profondeur, l'histoire qu'il raconte. L'évolution d'un homme qui vient à douter de la foi traditionnelle et qui croit trouver une foi plus sûre dans la science [1] ne pouvait être mieux rapportée que par la

1. « Ce besoin inné, dit Barois, de comprendre et d'expliquer, qui trouve, aujourd'hui, sa large et complète satisfaction dans le développement scientifique de notre temps. »

technique que Martin du Gard voulait faire sienne et qui est celle de la description quasi scientifique. La science ne satisfera, pour finir, ni Barois ni son auteur, mais sa méthode, ou du moins son idéal, ont été élevés fugitivement dans ce roman à la dignité d'un art parfaitement efficace. Cet exploit a été sans lendemain dans notre littérature et dans l'œuvre même de Martin du Gard. Mais la foi qui l'inspirait, déjà menacée dans le livre lui-même, n'était-elle pas morte, elle aussi, et prématurément, devant les excès de la sauvagerie mécanique ? Du moins, *Jean Barois* en est le livre testamentaire où nous pouvons trouver les touchants témoignages d'une croyance disparue, et les prophéties qui nous concernent.

Le conflit de la foi et de la science, qui a tant agité le début du siècle, fait moins de bruit aujourd'hui. Pourtant nous vivons ses conséquences, annoncées dans *Jean Barois*. Pour ne prendre qu'un exemple, l'irréligion y est nettement associée à la montée du mouvement socialiste, et le livre met donc à nu un des ressorts les plus puissants de notre histoire. Fuyant le tête-à-tête avec Dieu, Barois découvre les hommes. Sa libération coïncidera avec la grande action qui se développe autour de Dreyfus. Le groupe du « Semeur » relie Barois à l'humanité, c'est en lui qu'il s'épanouit, et ce qu'on peut appeler la jouissance historique (lutte et victoire) l'achève en tant qu'homme. Au contraire, le désenchantement historique le ramène peu à peu à la solitude, à l'angoisse et, devant la mort, au reniement de sa nouvelle foi. La communauté des hommes, qui aide parfois à vivre, peut-elle aider à mourir ? C'est la question qui est au fond de l'œuvre de Martin du Gard et qui lui donne son tragique. Car, si la réponse est négative, la situation de l'incroyant moderne est provisoirement la folie, même tranquille. C'est pourquoi, sans doute, tant d'hommes affirment aujourd'hui avec une sorte de rage que la communauté humaine

empêche de mourir. Martin du Gard ne l'a écrit nulle part ; c'est qu'en vérité il ne le croit pas. Il a cependant peint dans son roman, à côté de Barois, la figure d'un rationaliste qui, lui, ne se renie pas et meurt raisonnablement. Le stoïcien Luce représente probablement l'idéal de Martin du Gard, à cette époque. Idéal particulièrement sévère et sombre, si l'on en croit Luce lui-même. « Je ne connais pas deux morales. On doit arriver au bonheur, sans être dupe d'aucun mirage, par la seule vérité. » On ne saurait mieux définir le renoncement éclairé au bonheur. Mais retenons seulement que la première figure de ces hommes, détournés de tout espoir et décidés à se mesurer avec la mort entière, qui devaient peupler ensuite notre littérature, a été tracée en 1913 par Roger Martin du Gard.

Ce grand thème de l'individu coincé entre l'histoire et Dieu sera orchestré de façon symphonique dans *Les Thibault*, dont tous les personnages s'acheminent vers la catastrophe de l'été 1914. Simplement, la question religieuse n'occupe plus le devant de la scène. Elle court à travers les premiers volumes, disparaît à mesure que l'histoire recouvre peu à peu les destinées individuelles et réapparaîtra, sous une forme négative, dans le dernier volume qui décrit l'agonie solitaire d'Antoine Thibault. Ce retour reste cependant significatif. Comme tout artiste véritable, Martin du Gard ne peut en finir avec ses obsessions. Il est donc important que sa grande œuvre se termine sur le thème constant de ses livres, l'agonie, où l'homme est soumis, si j'ose dire, à la question du dernier degré. Mais, dans l'*Épilogue* qui termine *Les Thibault*, des deux personnages principaux de Martin du Gard, le prêtre et le médecin, le premier a disparu, ou presque. *Les Thibault* se terminent sur la mort d'un médecin, seul parmi d'autres médecins. Il semble que la question, pour Martin du Gard, comme pour Antoine, ne se pose plus qu'au seul niveau de l'humanité. Et c'est

bien l'expérience de l'histoire, et son engagement forcé, qui explique cette évolution d'Antoine. La passion (aux deux sens du mot) historique est aujourd'hui athée, ou du moins elle semble l'être. Plus simplement, le malheur historique du xxe siècle a marqué l'effondrement du christianisme bourgeois. On peut voir une illustration symbolique de cette idée dans le fait que le père Thibault qui, aux yeux d'Antoine, figure la religion [1], meurt juste après la profession de foi athéiste d'Antoine. Aussi bien, la guerre générale éclate en même temps, et la société, qui croyait pouvoir être en même temps marchande et chrétienne, s'écroule dans le sang. S'il est donc légitime de voir dans *Les Thibault* le premier des romans engagés, il faut noter simplement qu'il l'est à plus juste titre que ceux d'aujourd'hui. Car les personnages de Martin du Gard, à la différence des nôtres, ont quelque chose à engager et à perdre dans les luttes historiques. La pression de l'actualité s'exerce, dans leur être même, contre des structures traditionnelles, qu'elles soient de religion ou de culture. Lorsque ces structures sont détruites, l'homme n'est plus, d'une certaine manière. Il est seulement prêt à être, un jour. Ainsi Antoine Thibault s'ouvre d'abord à l'existence des autres, mais ce premier progrès le force seulement à se présenter au-devant de la mort et à chercher, hors de toute consolation ou illusion, le dernier mot de sa raison de vivre. Avec *Les Thibault* naît l'homme du demi-siècle, à qui nous avons affaire, et qu'on a beau jeu d'engager ou de libérer. Il est prêt à tout, tant que nous n'aurons pas décidé de ce qu'il est.

C'est dans le personnage d'Antoine que ce thème s'incarne de façon frappante. Des deux frères, Jacques a été le plus souvent loué et admiré. Il a paru exemplaire. Mais je vois, au contraire, dans Antoine le véritable

1. « Je n'ai jamais vu Dieu, hélas ! qu'à travers mon père. »

héros des *Thibault*. Et, puisqu'il ne peut s'agir ici d'entamer le commentaire d'une œuvre aussi vaste, il me semble que l'essentiel peut au moins être souligné dans un parallèle entre les deux frères.

Donnons auparavant les raisons de l'élection d'Antoine comme personnage central. *Les Thibault* s'ouvrent et se ferment sur Antoine, dont les dimensions ne cessent de s'élargir. Aussi bien, Antoine semble plus près que Jacques de son auteur. Sans doute, un romancier se traduit et se trahit dans tous ses personnages en même temps : chacun représente une de ses tendances ou de ses tentations. Martin du Gard est ou a été Jacques autant qu'Antoine ; le langage qu'il leur prête est parfois le sien, d'autres fois non. Mais l'auteur sera tout de même plus près, et pour les mêmes raisons, du personnage qui réunit en lui le plus de contradictions. De ce point de vue, Antoine, par sa complexité, sa souplesse romanesque, est plus riche que Jacques. Enfin, et c'est ma principale raison, le thème profond des *Thibault* est plus convaincant chez Antoine que chez Jacques. Tous les deux, certainement, quittent leur univers individuel pour rejoindre le monde des hommes. Jacques le fait même avant Antoine. Mais l'évolution du premier est moins significative parce qu'elle est plus logique et qu'elle était prévisible. Quoi de plus facile que de passer de la révolte personnelle à l'idée de révolution ? Quoi de plus profond, au contraire, et de plus persuasif, que ce grand mouvement qui s'opère à l'intérieur d'un homme heureux, équilibré, plein de force et d'une sincère estime de soi-même (marque de la noblesse, selon Ortega y Gasset) pour l'amener à la reconnaissance d'une misère commune, où il trouvera à la fois sa limitation et un épanouissement ?

Sans doute, l'intérêt porté à Jacques par les premiers lecteurs des *Thibault* s'explique. L'adolescent était alors à la mode. La génération de Martin du Gard a acclimaté

chez nous ce culte, d'abord joyeux, puis peureux, de la jeunesse, qui a contaminé notre littérature. (Chaque écrivain, de nos jours, semble s'interroger avec angoisse sur ce que la jeunesse pense de lui quand la seule chose intéressante serait de savoir ce qu'il pense réellement de la jeunesse.) Je ne suis pas sûr, cependant, que le lecteur de 1955 soit tenté longtemps de préférer Jacques à Antoine. Reconnaissons au moins que Martin du Gard a réussi, avec Jacques, l'un des plus beaux portraits d'adolescents de notre littérature. Cet écorché, courageux et volontaire, obstiné à tout dire de ce qu'il pense (comme si tout ce qu'on pense valait d'être dit), passionné dans l'amitié mais gauche dans l'amour, roide et guindé comme certaines virginités, incommode à lui-même et aux autres, voué enfin à la vie difficile par son intransigeance et sa dureté, a été superbement peint par son créateur.

Mais il s'agissait d'une destinée d'exception qui, dans le roman, traverse la vie comme un aveugle météore. D'une certaine manière, Jacques n'est pas fait pour vivre. Ses deux grandes expériences, l'amour et la révolution, en font foi. On remarquera d'abord que Jacques vit la révolution avant de vivre l'amour. Lorsqu'il s'unit à Jenny, il essaie de vivre les deux en même temps, ce qui est une idée désespérée. Que la révolution se trahisse et le trahisse, le voilà qui, du coup, abandonne Jenny pour aller vers une mort solitaire et qu'il veut exemplaire. Cette disparition est d'ailleurs la seule garantie de durée pour leur amour. La farouche Jenny, qui a commencé par haïr Jacques, sans d'ailleurs aimer grand monde ; qui ne peut supporter qu'on la touche, ce qui donne fort à penser ; qui pourtant, loin de Jacques, se découvre pour lui une sorte de passion sèche où la tendresse a peu de part, ne peut trouver un épanouissement durable, si ce mot a du sens pour elle, que dans l'état de veuve. Il semble bien que cette Jenny soit du

bois dont on fait les suffragettes ; la fidélité aux idées de l'époux mort et les soins appliqués donnés à l'enfant de ce curieux amour suffiront à la tenir debout. En vérité, quelle autre issue imaginer à l'aventure de ces deux « coincés » ? Leurs amours dans le Paris d'août 1914, Jenny sous ses voiles de deuil suivant Jacques dans tous les lieux publics où va se préciser la trahison socialiste et la montée du désastre, puis tous deux courant enfin, dans l'après-midi surchauffé, sous les cloches de la mobilisation, sont plus douloureuses qu'exaltantes. Ce n'est pas sans étonnement qu'on apprend que ces amoureux se sont rejoints dans un lit ; on préfère, en vérité, ne pas penser à cette formalité. Artistiquement, les deux personnages sont plus que convaincants, ils sont vrais. Humainement, seul Jacques émeut parce qu'il est une figure de tourment et d'échec. Parti de sa révolte solitaire, il découvre l'histoire et ses luttes, prend sa place dans le mouvement socialiste à la veille d'une de ses plus grandes défaites, vit cette défaite dans l'angoisse, découvre Jenny l'espace d'un éclair, la quitte comme il la prend, un peu en rêve, et, désespérant de tout, retourne encore à la solitude, mais cette fois à celle du sacrifice. « Se donner, se délivrer par le don total. » Un acte définitif l'enlèvera à cette vie qu'il n'a jamais vraiment connue, mais que du moins il croira servir de cette manière. « Avoir raison contre tous et s'évader dans la mort ! » La formule est significative. Jacques, en réalité, ne participe pas, même après avoir découvert la participation. Ce solitaire ne peut rejoindre les autres que dans une forme solitaire du sacrifice. Son plus profond désir (le nôtre, après tout) est d'avoir raison avec tous. Mais si cela est chimérique, et cela l'est, il préférera, par cohérence, avoir raison contre tous. Mourir volontairement est, dans ce cas, la seule manière d'avoir raison définitivement. En réalité, Jacques non seulement n'a jamais pu rejoindre les autres, sinon dans

une grande idée, mais il s'est toujours senti cerné par eux. « Je m'imagine toujours que je suis la proie des autres ; que, si je leur échappais, si je parvenais à recommencer ailleurs, loin d'eux, une vie entièrement neuve, j'atteindrais enfin cette sérénité. » Jacques exprime là ce que nous tous pensons, à un moment ou à un autre. Mais il n'y a pas d'ailleurs, ni de vie neuve, ou du moins d'ailleurs ni de vie sans hommes. Et, pour qui veut sans cesse avoir raison, il se sentira toujours contre tous ; on ne peut en même temps vivre parmi les hommes et avoir raison. Jacques ignore que le seul vrai progrès est au contraire d'apprendre à avoir tort tout seul. Mais ceci suppose une longue patience, la patience de faire et de bâtir, la seule qui ait jamais produit de grandes œuvres, dans l'histoire ou dans l'art. Pour un certain type d'êtres, au contraire, l'action est trop longue pour leur patience ; l'acte seul les satisfait. Au sommet de cette famille d'hommes se tient le terroriste, dont Jacques est, dans notre littérature, l'un des premiers représentants. Il meurt seul ; son exemple même est inutile, et le dernier homme qui le verra, un gendarme, l'insulte, en l'achevant, parce qu'il le déteste d'avoir à le tuer. Les hommes qui, comme Jacques, veulent changer la vie pour se changer eux-mêmes laissent la vie intacte et finalement restent ce qu'ils sont, je veux dire les témoins émouvants et stériles de tout ce qui, dans l'homme, refuse et refusera à jamais de vivre.

Autrement difficile et enseignant, le portrait d'Antoine. Celui-ci aime la vie, au contraire, avec passion, charnellement ; il en a une science physique, toute pratique. Comme médecin, il règne dans le royaume des corps. Mais sa nature explique sa vocation. La connaissance chez lui passe toujours à travers les sens. Ses amitiés, ses amours sont physiques. L'épaule de l'ami ou du frère, le rayonnement de la femme sont les chemins que prend l'émotion pour éclairer son cœur ou réchauffer

son intelligence. Il lui arrive même de préférer ce qu'il sent à ce qu'il croit. Devant Mme de Fontanin [1], il défendra, uniquement par sympathie physique, le protestantisme, avec lequel il n'aura jamais rien à faire.

Ce goût des corps mène parfois à la veulerie ou au cynisme du jouisseur. Mais il est équilibré chez Antoine par deux choses, qui d'ailleurs vont ensemble, le travail et le caractère. Sa vie a un ordre, un emploi et, surtout, une direction unique : son métier. Du coup, sa sensualité est un bien. Elle l'aide dans son métier et lui donne ce sens de l'orientation dont un médecin ne peut se passer et qui le guide à l'intérieur des corps. Elle détend aussi ce qu'il y a de trop volontaire en lui. De là son indéracinable équilibre, son indulgence avertie et aussi son excessive assurance. Car Antoine est loin d'être parfait : il a les défauts de ses vertus. Une certaine forme de bonheur solitaire ne va pas, chez l'homme qui jouit de lui-même, sans égoïsme et sans aveuglement. Jacques et Antoine aident à comprendre qu'il existe deux sortes d'hommes, dont l'une mourra toujours adolescente tandis que l'autre naît déjà adulte. Mais les adultes risquent d'imaginer que leur équilibre est la loi du monde, et dès lors que le malheur est une faute. Antoine semble croire que la société où il vit est la meilleure possible et que chacun, en somme, peut choisir d'habiter un hôtel particulier rue de l'Université, pour y exercer l'honorable métier de médecin, et saluer la vie dans ce qu'elle a de bon. Là est sa limite, dans les premiers volumes du moins, et qui l'amène à bien des attitudes antipathiques. Né bourgeois, il vit dans l'idée que ce qui l'entoure est éternel, puisque ce qui l'entoure lui convient. Cette conviction retentit même sur sa vraie nature, qu'il drape alors dans le pourpoint du fils Thi-

1. On peut presque parler des amours de Mme de Fontanin et d'Antoine, qui n'échangent pourtant ni une parole, ni un geste de complicité.

bault. Il se conduira en possédant, jusque dans les aventures de la chair : il paye en argent ses jouissances et arbore ailleurs une dignité de commande.

Antoine n'aura donc pas à accepter la vie. Il aura seulement à découvrir qu'il n'est pas seul à vivre. Simplement, selon la logique de sa nature, il suivra un chemin inverse de celui de Jacques. La profonde vérité du roman se révèle ici. Martin du Gard sait que, ce qu'ils apprennent, les hommes ne le découvrent pas dans les circonstances, mais seulement dans leur propre nature, au contact de la circonstance. Ils deviennent ce qu'ils sont. Et, tout naturellement, c'est une femme qui brisera la coquille où Antoine s'engonce. La vérité ne peut atteindre l'homme charnel que par la chair. C'est pourquoi ses chemins sont imprévisibles. Ici, le chemin s'appelle Rachel et l'épisode de sa liaison avec Antoine reste l'un des plus beaux des *Thibault*. Les amours d'Antoine et de Rachel, au contraire de tant d'amours littéraires, ne planent jamais dans le ciel ravissant des effusions. Mais, du moins, elles gonflent le lecteur d'une joie sourde, et de gratitude pour un monde où de telles vérités sont possibles. L'éclat charnel de Rachel illumine tous les *Thibault*, et, jusqu'à la veille de sa mort, Antoine ne cessera de s'y réchauffer. Il a trouvé dans Rachel, non la proie salariée ou humiliée dont il avait l'habitude, mais sa généreuse égale. Elle admire Antoine sans doute, mais ne lui est pas soumise. Elle a vécu, couru le monde, elle garde devant lui du mystère et ne peut se défaire de ce qu'elle est. Sans cesser d'aimer Antoine, elle dit « je suis ainsi », et il doit admettre qu'on peut exister, en dehors de lui, et que cette manière d'être est pourtant bonne et savoureuse. Leur rencontre déjà les met à égalité. Dans l'orageuse nuit d'été où Antoine opère une petite fille avec des moyens de fortune, Rachel tient fermement une lampe et Antoine découvre que le médecin en lui est aidé par cette seule présence. Ensuite,

épuisés, assis côte à côte, ils dormiront. Antoine se réveille avec la sensation d'une douce chaleur sur son flanc : Rachel s'est assoupie contre lui. Un peu plus tard, ils deviendront amants, mais ils le sont déjà, ils se tiennent par le flanc et se versent mutuellement une plus grande vie. Dès cet instant, Antoine abdique joyeusement, dans la gratitude. Quand Jacques retrouve son frère, à Lausanne, après de longues années de séparation, il le trouve « changé ». Ce que cent prêches n'auraient pu accomplir, une femme l'a fait. Mais cette femme n'appartient pas au monde qu'Antoine croyait unique et éternel. Elle est de la race qui s'en va toujours, la nomade ; ce qu'on respire auprès d'elle s'appelle liberté. Liberté sensuelle, certes, où Antoine découvre pour la première fois cette égalité dans la différence qui est le rêve suprême des corps et des esprits. Mais aussi liberté du cœur à l'égard des préjugés que Rachel ne combat même pas ; elle les ignore et les nie tranquillement, par sa seule existence. C'est ainsi qu'Antoine se simplifie auprès d'elle et découvre ce qui seul est valable dans sa propre nature : sa générosité personnelle, sa vitalité, et le pouvoir d'admirer [1]. Il ne devient pas meilleur, il s'accomplit un peu plus, hors de lui, et pourtant plus près de lui-même, dans la reconnaissance joyeuse d'un être qui le reconnaît à son tour et le salue. Une certaine vérité, souveraine, se définit peut-être ici : celle de l'homme qui se sent autorisé à être ce qu'il est, dans le même temps où il libère un autre être en l'aimant dans toute sa nature.

Longtemps après leur séparation, cette vérité soulèvera encore Antoine. « Il riait de ce rire de gorge, jeune et houleux, qu'il avait si longtemps refoulé et que Rachel avait pour toujours libéré. » Ils se séparent en effet, sans

1. Martin du Gard a pris aussi l'admiration pour sujet (dans les très belles scènes entre Antoine et son maître Philip). On ne s'en étonnera pas. Là où l'admiration manque, l'œuvre et le cœur sont infirmes.

se voir, dans une nuit pleine de pluie et d'embruns ; leur histoire apparemment est courte. Rachel suit sa pente d'ombre, retourne en Afrique, pour retrouver cet homme mystérieux qui la domine (la motivation est ici un peu romanesque). En réalité, elle va vers la mort avec qui cette vivante a une naturelle complicité. Mais elle aura aidé Antoine à grandir, et même elle l'aura aidé à mieux mourir puisque c'est vers elle encore qu'il se retourne à l'approche de la mort. « Ne méprise pas l'oncle Antoine, écrit-il dans son cahier à l'intention du fils de Jacques... Cette pauvre aventure est, malgré tout, ce qu'il y a eu de meilleur dans ma pauvre vie. » Le mot « pauvre » est ici de trop, mais il est écrit par un mourant qui s'attendrit. La vie amoureuse d'Antoine n'a sans doute pas été bien riche, mais, dans cette vie, Rachel a été un don royal, celui qui enrichit sans obliger. Lorsque Jacques, auprès de qui Antoine risque une confidence sur son amour, s'écrie du haut de sa pureté ignorante : « Ah ! non, Antoine, non, l'amour, c'est autre chose que ça », il ne sait pas ce qu'il dit. Une instruction lui manque, une connaissance reconnaissante, qui le rendrait plus humble devant l'amour selon la chair et plus libre devant les dons joyeux de la vie et des êtres.

Liberté et humilité, ce sont là les vertus réveillées par Rachel chez Antoine. La vie est mauvaise, essaie parfois de dire Antoine, « comme s'il s'adressait à un interlocuteur obstinément optimiste ; et cet entêté, bêtement satisfait, c'était lui, c'était l'Antoine de tous les jours ». Cet Antoine-là, mieux renseigné encore, survit à la liaison avec Rachel. Il sait que la vie est bonne, s'y meut à l'aise, peut mentir quand il le faut et attend patiemment que la vie justifie cette confiance, ce qu'elle fait la plupart du temps. Mais, quelque part en lui, une inquiétude réveillée par Rachel a humanisé en même temps cette assurance. Antoine connaît maintenant

l'existence des autres, et que dans l'amour, par exemple, on n'est pas seul à jouir. C'est un chemin parmi d'autres, mais un chemin certain pour apprendre que, dans l'histoire qui s'avance, il ne sera pas seul à souffrir. La France entre en guerre. Jacques refuse la guerre et meurt de ce refus. Antoine accepte de la faire sans l'aimer [1], et mourra lui aussi de cette acceptation. Il quitte sa vie de médecin réputé et riche, l'hôtel particulier remis à neuf, dont ses valises de soldat écaillent la nouvelle peinture. La peinture s'écaille en effet, les lambris et les décors s'écroulent. Pratiquement, il le sait, il ne retrouvera jamais le monde qu'il abandonne. Mais il garde l'essentiel, son métier, qu'il pourra exercer jusque dans la guerre, et même, comme il le dit avec sincérité, jusque dans la révolution. Devant l'histoire démente qui s'avance, Antoine est maintenant libre ; il a renoncé à ce qu'il avait, non à ce qu'il était. Il saura juger la guerre : un médecin lit les communiqués dans les blessures et les agonies. Atteint par les gaz, infirme, puis assuré de sa mort, il ne regrette rien du vieux monde. Ses deux seuls soucis dans l'*Épilogue* sont l'avenir des hommes (il souhaite « une paix sans vainqueurs ni humiliés » pour éviter la résurrection de la guerre) et Jean-Paul, le fils de Jacques. Quant à lui-même, il ne possède plus rien que des souvenirs, dont celui de Rachel, qui font sa science de vivre et qui dès lors doivent l'aider à mourir.

Les Thibault s'achèvent sur le journal du médecin malade et la mort du héros. Une société va mourir avec lui, aussi bien ; mais la question est de savoir ce qui, par un individu généreux, peut se transmettre de l'ancien monde au nouveau. Les grands débordements de l'histoire recouvrent les continents et les peuples, puis se retirent, et les survivants font le compte de ce qui manque et de ce qui dure. Antoine, survivant de la

1. « Ce serait vraiment trop facile de pouvoir n'être citoyen que jusqu'à la guerre, exclusivement. »

guerre de 14, transmet ce qu'il a pu sauver du désastre à Jean-Paul, c'est-à-dire à nous. Et c'est ici que se place sa grandeur, qui est d'être revenu, mais dans la lucidité, au niveau de tous. Depuis le moment où Antoine lit sa condamnation dans les yeux de son maître Philip, jusqu'à la solitude finale, la stature du personnage ne cesse de grandir, en effet, mais dans la mesure exacte où il reconnaît, un à un, ses doutes et ses faiblesses. Le petit médecin content de lui découvre maintenant son ignorance. « Je suis condamné à mourir sans avoir compris grand-chose à moi-même et au monde. » Il sait que l'individualisme pur n'est pas possible, car la vie n'est pas tout entière dans le resplendissement égoïste d'une force jeune. Trois mille nouveau-nés à chaque heure, et autant de morts, une force innombrable emporte l'individu dans le flot ininterrompu de la génération, le noie dans l'océan jamais comblé de la mort collective. Que peut-il faire d'autre, sinon s'accepter encore dans ses limites et tenter de concilier les devoirs qu'il a envers lui-même et envers les autres ? Pour le reste, il lui faut parier une fois de plus. Ulysse, gazé et déchu, cherche à définir sa sagesse et reconnaît qu'elle doit avoir une face de folie et de risque. Pour ne peser sur personne, il se tuera d'abord, solitaire, d'une manière à la fois si concertée et si humble qu'on hésite à dire s'il ressemble à un Barois réussi ou à un Kirilov bourgeois. Et malgré ce suicide raisonnable, ou à cause de ce qu'il a de raisonnable, son pari sera irrationnel et optimiste : il pariera sur la continuité de l'aventure humaine, son dernier mot étant pour le fils de Jacques. Ce double effacement, par la mort et par la fidélité à ce qui vivra, fait disparaître Antoine dans la véritable histoire, celle de l'espoir des hommes, dont la racine est le malheur. A cet égard, le mot d'Antoine qui me touche le plus est celui qu'il note peu avant sa mort : « N'ai été qu'un homme moyen. » Cela est vrai, en un sens, et Jacques,

selon les mêmes normes, est une créature d'exception. Mais c'est l'homme moyen qui donne sa force à tout l'ouvrage, éclaire son mouvement profond, et le couronne de cet admirable *Épilogue*. La vérité d'Ulysse, après tout, recouvre aussi celle d'Antigone, alors que l'inverse n'est pas vrai.

Mais que penser du créateur qui peut édifier dans le silence et nous livrer sans commentaires deux figures aussi différentes et aussi imposantes ?

***

Puisque je m'en suis tenu à l'actualité de Martin du Gard, il me resterait à montrer que ses doutes eux-mêmes sont encore les nôtres. La naissance d'une conscience historique chez les Thibault s'accompagne d'une mise en question que nous pouvons comprendre. *L'Été 1914*, qui nous montre, en même temps que la montée de la guerre, l'échec du socialisme dans une circonstance décisive pour l'avenir du monde, résume en lui tous les doutes de l'écrivain sur ce point. La lucidité n'a pas manqué à Martin du Gard. On sait que *L'Été 1914*, paru en 1936, fut publié bien après *La Mort du Père* (1929). Dans ce long intervalle, Martin du Gard procède, à l'intérieur de son œuvre, à une véritable révolution. Il renonce à son plan primitif et décide de donner aux *Thibault* un autre dénouement que celui qu'il avait prévu. Le premier plan comportait une trentaine de tomes ; le second réduit *Les Thibault* à onze. Et Martin du Gard n'hésite pas alors à détruire le manuscrit de *L'Appareillage*, volume qui faisait suite à *La Mort du Père* et qui lui avait coûté deux ans de travail. Entre 1931, date de ce sacrifice, et 1933, époque où, muni d'un nouveau plan, il commence *L'Été 1914*, deux années de désarroi bien naturel se sont écoulées. Cela se sent déjà à la facture du livre. Après un long arrêt, la machine

tourne d'abord difficilement et ne donne son plein rendement qu'à partir du deuxième tome. Mais il me semble qu'on le sent aussi à de nouvelles perspectives. Commencée au moment où Hitler arrive au pouvoir, et où la deuxième guerre mondiale peut être pressentie, cette grande fresque historique d'un conflit dont on voulait espérer qu'il serait le dernier est presque forcée de se contester elle-même. Dans *Vieille France*, écrit justement pendant les années où *Les Thibault* sont abandonnés, l'institutrice se posait déjà une redoutable question : « Pourquoi le monde est-il ainsi ? Est-ce bien la faute de la société ?... Ne serait-ce pas la faute de l'homme ? » La même question trouble Jacques au plus fort de sa foi révolutionnaire, comme elle explique la plupart des attitudes d'Antoine devant l'événement historique. On peut donc supposer qu'elle a toujours hanté le romancier lui-même.

Aucune des contradictions de l'action sociale n'est en tout cas éludée dans les conversations idéologiques qui emplissent, peut-être avec excès, *L'Été 1914*. Le conflit principal, qui est celui de la violence mise au service de la justice, y est longuement évoqué, dans les conversations entre Jacques et Mithoerg. La fameuse distinction du yogi et du commissaire a déjà été faite par Martin du Gard : il oppose, en effet, à l'intérieur de la révolution, l'apôtre et le technicien. Mieux encore, l'aspect nihiliste de la révolution est isolé, pour être traité en profondeur, dans le personnage de Meynestrel. Celui-ci pense qu'après avoir mis l'homme à la place de Dieu l'athéisme doit aller plus loin encore et supprimer l'homme à son tour. A la question de savoir qui le remplacera, la réponse est : « Rien. » L'Anglais Paterson définit d'ailleurs Meynestrel par « le désespoir de ne croire à rien ». Enfin, comme tous ceux qui vont à la révolution par nihilisme, Meynestrel a la politique du pire. Il n'hésitera pas à brûler les papiers secrets, ramenés de Berlin par Jacques, qui prouvent la

complicité des états-majors prussien et autrichien. La publication de ces papiers aurait risqué de modifier l'attitude de la social-démocratie allemande et donc de faire reculer la guerre considérée par Meynestrel comme le « meilleur atout » pour un bouleversement social.

Ces exemples suffisent pour affirmer qu'il n'y a rien de naïf dans le socialisme de Martin du Gard. Il n'arrive pas à croire que la perfection puisse un jour s'incarner dans l'histoire. S'il ne le croit pas, c'est que son doute est celui de l'institutrice de *Vieille France*. Ce doute touche à la nature humaine. « Sa pitié pour les hommes était infinie ; il leur vouait tout l'amour de son cœur; mais, il avait beau faire et se battre les flancs, il demeurait sceptique sur les possibilités morales de l'homme. » N'avoir que la créature pour certitude et savoir que la créature est peu de chose, voilà la souffrance qui court tout au long de cette œuvre pourtant si robuste et si pleine, et qui nous la rend si proche. Mais, après tout, ce doute fondamental est celui-là même qui se cache dans tout amour et lui donne sa vibration la plus tendre. Cette ignorance si simplement avouée nous atteint parce qu'elle est l'envers d'une certitude que nous partageons aussi. Le service de la créature ne peut se séparer d'une ambiguïté qu'il faut maintenir pour préserver le mouvement réel de l'histoire. De là, le double conseil qu'Antoine lègue à Jean-Paul. L'un est de liberté prudente, assumée comme un devoir. « Ne te laisse pas affilier. Tâtonner seul dans le noir n'est pas drôle. Mais c'est un moindre mal. » L'autre est de risque confiant : « Avancer toujours, au milieu de tous, sur le même chemin où, dans la nuit de l'espèce, des foules d'hommes, depuis des siècles, marchent en chancelant vers un avenir inconcevable.

On le voit bien, aucune certitude n'est ici offerte à personne. Et pourtant cette œuvre communique le courage et une étrange foi. Parier, comme le fait Antoine,

par-dessus les doutes et les désastres, sur l'aventure humaine, revient, pour finir, à louer la vie, terrible et irremplaçable. L'attachement des Thibault à la vie est celui-là même qui inspire toute l'œuvre. Le père Thibault à l'agonie prend ainsi, à sa manière, une figure exemplaire, par son refus de disparaître, ses résurrections inattendues, ses ruades contre l'ennemi, sa manière de se battre physiquement contre la mort en entraînant infirmières et parents dans une mêlée générale. Comment ne pas penser ici à l'amour de vivre et de jouir des Karamazov, au mot désespéré de Dmitri : « J'aime trop la vie. C'en est même dégoûtant. » Mais vivre n'est pas distingué, et Dmitri le sait bien. Cette grande lutte pour échapper par tous les moyens à l'anéantissement fait la vérité de l'histoire et de son progrès, de l'esprit et de ses œuvres. Voici justement l'une de ces œuvres, nées du refus de disparaître. Ce refus, l'attachement inconsolable aux êtres et au monde expliquent la rudesse et la tendresse des livres de Martin du Gard. Trapus, lourds d'un poids de chair humiliée et jouissante, ils sont encore tout englués dans la vie dont ils sont nés. Mais, en même temps, une immense indulgence court à travers leurs cruautés, les transfigure et les allège. « Une vie humaine, écrit Antoine, a toujours plus d'ampleur qu'on ne sait. » Si basse et si méchante soit-elle, une vie recèle toujours, en quelque coin caché, de quoi la comprendre et l'absoudre. Il n'est pas un des personnages de cette grande fresque, pas même le bourgeois chrétien et hypocrite dont on nous trace le portrait le plus noir, qui n'ait sa minute de grâce. Peut-être, après tout, le seul coupable, aux yeux de Martin du Gard, est-il celui qui refuse la vie ou condamne les êtres. Les mots clés, les secrets derniers, ne sont pas en possession de l'homme. Mais ce dernier garde le pouvoir de juger et d'absoudre. Là se trouve le secret profond de l'art, qui le rend à jamais inutilisable par la propagande ou la haine, et qui

empêche par exemple Martin du Gard de peindre un jeune maurrassien autrement qu'avec générosité et sympathie. Comme tout créateur authentique, Martin du Gard pardonne à tous ses personnages. Le véritable artiste, bien que sa vie soit d'abord lutte et combat, n'a pas d'ennemi.

Le dernier mot de cette œuvre reste donc celui qu'il est difficile d'écrire à propos d'un écrivain depuis que Tolstoï est mort : la bonté. Encore faut-il préciser qu'il ne s'agit pas de cette bonté-paravent qui cache les faux artistes aux yeux du monde dans le même temps qu'elle leur cache le monde. Martin du Gard a défini lui-même une certaine sorte de bonté bourgeoise, l'absence de l'énergie qu'il faut pour accomplir le mal. Il s'agit au contraire d'une vertu particulièrement lucide, qui absout l'homme de bien en raison de ses faiblesses, l'homme du mal à la faveur de ses élans généreux, et tous les deux ensemble en considération de leur appartenance passionnée à une humanité souffrante et espérante. Ainsi Jacques, revenu chez lui après de longues années d'absence, ayant à soulever son père mourant, se trouve bouleversé au contact de cet énorme corps, jadis symbolique à ses yeux de l'oppression. « Et soudain le contact de cette moiteur le bouleversa au point de provoquer en lui un mouvement inattendu — une émotion physique, un sentiment brut qui dépassait de beaucoup la pitié ou l'affection : l'égoïste tendresse de l'homme pour l'homme. » Un tel passage donne la vraie mesure d'un art qui ne veut se séparer de rien et qui surmonte les contradictions d'un homme et d'une époque dans une acceptation obscure de l'anonymat. La communauté des douleurs, des luttes et de la mort, existe ; elle seule fonde l'espoir d'une communauté de joie et de réconciliation. Qui accepte cette appartenance y retrouve une noblesse, une fidélité, une raison d'accepter ses doutes et, s'il est artiste, les sources profondes de son art. L'homme

apprend ici, dans un instant trouble et malheureux, qu'il est faux qu'il doive mourir seul. Tous les hommes meurent en même temps que lui, et dans la même violence. Comment dès lors se séparer d'un seul d'entre eux, comment lui refuser jamais cette plus haute vie, que l'artiste par le pardon et l'homme par la justice peuvent lui restituer ? Ici se trouve le secret de l'actualité dont j'ai parlé. Mais il s'agit de la seule actualité valable, celle qui est de tous les temps et qui fait de Martin du Gard, homme de pardon et de justice, notre perpétuel contemporain.

ALBERT CAMUS

MA DETTE ENVERS COPEAU [1]

. . . .

J'avais lu dans la *N. R. F.* de septembre 1913 le premier manifeste de Copeau : *Un Essai de Rénovation dramatique* ; et Gallimard, à plusieurs reprises, m'avait parlé, longuement, avec une affectueuse et émouvante admiration, de « Jacques » et de ses projets. Je savais que Rivière avait assumé la direction de la revue, afin que Copeau pût se consacrer exclusivement à ce qui devait être le grand apostolat de sa vie : fonder sur la rive gauche, loin des boulevards, avec l'appui moral de la N. R. F. et l'aide financière de ses amis, un théâtre d'un caractère entièrement nouveau, où il se proposait de lutter victorieusement, non seulement par des manifestes mais par des réalisations exemplaires, contre l'avilissement dans lequel la dépravation du goût public et le mercantilisme des principales scènes parisiennes avaient plongé l'art dramatique.

J'étais fort curieux de le connaître ; mais il ne paraissait plus aux réunions de la N. R. F., et je n'avais pas eu l'occasion de le rencontrer.

En octobre, ayant à passer quelques jours à Paris pour la publication de mon *Jean Barois*, j'ai combiné mon voyage de façon à pouvoir assister, le 22, à la soirée

1. Extrait des *Souvenirs autobiographiques et littéraires*, qui doivent figurer au début de l'édition des *Œuvres complètes* de Roger Martin du Gard, dans la bibliothèque de la Pléiade.

d'inauguration du Vieux-Colombier. Le spectacle choisi pour cette ouverture était une œuvre élisabéthaine : *Une Femme tuée par la douceur*, de Thomas Heywood.

Le jour de cette inauguration, j'étais convié par Gallimard à venir, au milieu de l'après-midi, le retrouver au nouveau théâtre — où il avait accepté, pour la première année du moins, d'exercer les ingrates fonctions d'administrateur.

A l'heure dite, je trouve Gallimard frileusement tapi derrière une petite table volante, dans un étroit vestibule traversé de courants d'air et bizarrement enjolivé, comme un salon de maison close, par de hautes glaces et des guirlandes de pâtisseries recouvertes d'un badigeon beurre frais : vestiges de l'*Athénée Saint-Germain*, l'ancien music-hall du quartier, que Copeau avait loué quinze mille francs par an, et baptisé : *Théâtre du Vieux-Colombier*. Tous les corps de métier, sous la direction de Francis Jourdain, procédaient aux arrangements de la dernière heure, dans un va-et-vient et un bruit incessants.

Gallimard me conduit dans la salle. Il me montre Copeau de loin. Sous un reste d'échafaudage qu'on démonte en hâte, dans la poussière des platras et le tapage des maillets, le torse moulé dans un chandail vert-épinard, la mâchoire enfoncée dans une écharpe flottante en laine écossaise, coiffé d'un chapeau mou à larges bords qui semble emprunté au capitaine de *La Ronde de Nuit*, Copeau se démène comme un démon. Extraordinairement alerte, il bondit sans arrêt de la salle sur le plateau et du plateau dans la salle. Je distingue un masque fébrile, un œil de feu dans l'ombre du chapeau. Il règle la mise en place des acteurs au dernier acte de la pièce. Avec une exigence de maître de ballet, se reculant souvent jusqu'au fond du théâtre pour juger de l'ensemble, il fait recommencer dix fois le lent rassemblement des comédiens autour du lit à colonnes où se meurt l'héroïne.

— « C'est Blanche Albane, me souffle Gallimard : la femme de Georges Duhamel, tu sais, l'auteur de l'Odéon : *Dans l'Ombre des Statues...* » Puis il me désigne un grand diable efflanqué, auquel Copeau vient de crier : — « Ne bouge pas, toi ! Tu pleures. Pas un geste ! » On ne voit le figurant que de dos : il se tient debout au pied du lit, immobile, la nuque basse, les épaules tombantes, figé dans une pose qui exprime d'une façon saisissante la douleur du valet devant sa maîtresse agonisante. — « Celui-là, me dit Gallimard, c'est notre régisseur : le bras droit de Copeau, un nommé Jouvet. »

Une demi-heure plus tard, dans la salle vide, je suis assis à côté d'un Copeau silencieux, un peu essoufflé, tenant à deux mains un pain au jambon dont il arrache des bouchées à grands coups de dents. Lorsqu'il a fini, il allume une longue pipe de rapin, en terre blanche. Puis il se penche, sourit, passe familièrement son bras sous le mien et tourne vers moi son grand œil chevalin. Pendant quelques secondes, il m'examine de près, avec une assurance attentive et amusée, où se reflète, plutôt qu'une curiosité indiscrète, cette sympathie instinctive qui semble le jeter impatiemment au-devant des êtres : — « Eh bien ! Jean Barois, vos impressions ?... Dites... Allez-y, parlez franchement ! » Ce « franchement » est articulé d'une voix nette et chaude, vibrante d'un entrain contagieux. Et je pressens déjà que c'est quelqu'un à qui, en effet, il me sera bientôt facile, facile et délicieux, de parler à cœur ouvert, de me livrer sans réserve...

Au début de novembre, *Barois* allait paraître, et nous nous réinstallons à Paris.

Dès mon retour, je cours au théâtre, à la fin d'un après-midi. Je retrouve Gallimard, captif de ses pâtisseries jaunes et de ses glaces, et fidèle à son petit bureau d'administrateur. Devant la scène, Copeau et Jean

Schlumberger font répéter le prochain spectacle, une pièce de Schlumberger : *Les Fils Louverné.*

La répétition finie, Copeau vient à moi, le visage joyeux, et m'entraîne dans la cellule — elle aussi badigeonnée de beurre frais — qui est sa loge directoriale : une chaise, une table à maquillage et un vieux sommier cabossé, posé à même le sol, sur lequel il s'allonge. Appuyé sur un coude, sa pipe blanche rivée au coin de sa grande bouche mobile, il fume, tourné vers moi. J'aime son regard : pénétrant et gai lorsqu'il me dévisage, mais grave, soudain, insistant et rêveur, aussitôt que Copeau commence à parler du théâtre. Ce qui ne tarde guère : il me décrit les difficultés du travail, l'écart désespérant entre ce qu' « on » voudrait faire et ce qu' « on » parvient, avec tant de peine, à réaliser... Un long monologue à mi-voix, sur un ton de confidence — mais de confidence à soi-même — un monologue hésitant, coupé de fréquentes pauses. Je me tais. J'écoute, je m'applique à écouter *bien*. Par la grâce d'une communauté secrète, j'ai le sentiment de comprendre au delà des mots, de plonger tout à coup, sans effort, au cœur d'une pensée, d'une vie intérieure, qui se découvrent à moi. Lui aussi, il sent cela. Je le devine à son sourire heureux...

Il s'arrête : on l'appelle au téléphone.

Avant de sortir, il me regarde un moment avec une sorte de gratitude, puis il se penche, me saisit la main et la presse quelques secondes dans la sienne, en silence. Et je gagerais que nous avons eu, ensemble, la même intuition : un tel échange de regards, une telle étreinte des mains, une telle qualité de silence, cela ne se peut qu'entre deux *amis*... Notre amitié venait d'éclore, là, dans ce serrement de nos mains. Oui, cette réciproque et fraternelle affection — qui, pendant trente-cinq années de suite, malgré les séparations, les petits malentendus, les inévitables et superficiels désaccords, n'a vraiment jamais rien perdu de sa tendre chaleur — elle a germé

spontanément en nous, dès ces premières rencontres.

Lorsqu'il est venu me retrouver dans la loge, je m'étais levé : après la minute d'émotion que je venais de vivre, j'éprouvais l'envie d'être seul. Lui aussi, peut-être. Il n'a pas essayé de me retenir. Mais il m'a dit, le plus simplement du monde : « A demain. »

(Amicale invite, qui m'a profondément remué. C'est plus tard seulement que j'y ai vu un curieux trait de caractère, significatif. Copeau a toujours trouvé parfaitement naturel que, toutes affaires cessantes, ses amis entrent dans son orbe... A tel point pénétré de la grandeur de son rôle, à tel point grisé par l'abnégation avec laquelle il s'adonne à sa tâche, qu'il ne lui venait pas à l'esprit qu'on pût jamais avoir mieux ou plus urgent à faire que de graviter autour de lui, et de le seconder, de l'approuver, de l'encourager, ne fût-ce que par une présence continue. C'est à cette contemplation dévote qu'en réalité il attachait le plus grand prix. Mauvais acteur souvent, mais « acteur-né », toujours conscient de jouer un personnage, même dans la vie, il aimait avoir un public, être entouré de spectateurs ; pour travailler avec entrain, il lui fallait un cercle d'assistants disponibles et fanatisés, prêts à toutes les besognes, à tous les dévouements ; très souvent il ne les employait à rien ; mais, privé de leur proche voisinage, il manquait aussitôt d'un stimulant qui lui était devenu indispensable.)

Bien entendu, le lendemain après-midi j'étais là. Et je suis revenu dans la soirée. Après la représentation, nous avons bavardé longtemps, installés dans sa loge. Autour de nous, la nuit, le silence du théâtre désert. Je crois bien que c'est ce soir-là qu'il a commencé à me raconter de grands fragments de sa vie, et qu'il m'a parlé d'*amitié*, — pour me confier combien, malgré tant de bons amis, il s'était toujours senti seul... Je me souviens d'un détail : je l'ai accompagné jusque chez lui, 21, rue du Dragon ; il a dû sonner plusieurs fois avant de

réveiller le portier ; nous sommes restés plantés un bon moment, côte à côte, silencieux, devant la grand-porte close ; enfin le battant s'est ouvert, et nous nous sommes quittés sur un long serrement de mains, sans un mot.

Il y a, dans l'attraction qui rapproche irrésistiblement deux êtres, une heure décisive : celle où ils s'avouent l'élan qui les porte l'un vers l'autre. Rentré chez moi, je n'ai pu me coucher sans lui avoir écrit quelques lignes où je lui disais, bien gauchement sans doute, tout ce qui me gonflait le cœur et que je n'avais pas su lui dire. Le jour suivant, j'ai reçu de lui un billet fraternel où il me disait les mêmes choses, et qu'il avait écrit dans la nuit, à l'heure même où je lui écrivais.

Moins de quinze jours plus tard, le caustique Jouvet, avec lequel j'étais vite devenu camarade, nous appelait « les deux inséparables ».

J'avais pris l'habitude, en effet, de venir quotidiennement au théâtre. Et j'ai continué tout l'hiver. Tout cet hiver 1914, à de très rares exceptions près, j'ai passé chacune de mes soirées au Vieux-Colombier. (Sans compter les après-midi où souvent Copeau me convoquait pour suivre la répétition avec lui.)

Le soir, pendant les entractes, il me gardait dans sa loge ; nous barvardions gaîment tandis qu'il changeait de costume ou rectifiait son maquillage. Quand la représentation reprenait, je me postais au fond de la salle ; ou bien je m'installais auprès de Gallimard, dans cet étroit passage où toute la N. R. F. se donnait rendez-vous. Puis, le spectacle achevé, après le défilé des amis, lorsque le dernier machiniste chargé de baisser le rideau de fer de la façade était venu prendre congé du « Patron », lorsque nous étions assurés qu'aucune ampoule allumée n'avait été oubliée dans quelque recoin, nous quittions à notre tour le théâtre. Copeau fermait la porte à clef, nous humions avec délices la fraîcheur nocturne, et nous allions boire une chope de bière boulevard Saint-Ger-

main. Le quartier, à cette époque et à cette heure tardive, dormait dans un silence provincial ; mais la brasserie Lipp restait ouverte, pour les noctambules, et Copeau y avait sa table, à gauche de l'entrée.

Alors commençaient d'interminables causeries, qui se prolongeaient ensuite dehors, fort avant dans la nuit. Bien que nous eussions l'un et l'autre dépassé la trentaine, la magie de l'amitié nous rendait chaque soir cet âge juvénile où l'exaltation du tête-à-tête, l'intimité des confidences, tient les esprits indéfiniment en éveil ; et, comme des adolescents, nous retardions au delà des limites raisonnables l'instant de la séparation. J'habitais alors fort loin, 1, rue du Printemps, au delà de la place Malesherbes ; les derniers autobus étaient passés depuis longtemps ; les taxis étaient chers ; il me fallait faire le long trajet à pied. Copeau, entraîné par quelque récit commencé, glissait son bras sous le mien et m'accompagnait « un bout de chemin » — parfois jusqu'au Ministère de la Guerre, jusqu'au pont de la Concorde. Et, bien souvent, insensible à ma fatigue, je le reconduisais jusqu'au boulevard Raspail — quand ce n'était pas jusqu'à sa porte.

De quoi étaient faits ces intarissables entretiens ?

Ils débutaient généralement par un échange d'impressions sur les divers incidents de la soirée : tel ou tel détail regrettable dans la mise en scène ou dans le jeu d'un acteur ; et nous cherchions ensemble à y porter remède pour les représentations suivantes. Ou bien Copeau m'exposait une idée qui lui était venue à propos de la pièce nouvelle qu'il préparait ; et, avec un même entrain, nous discutions costumes, décors, interprétation. Je partageais de si près sa vie, sa pensée, son travail, qu'on aurait dit deux associés qui se confient leurs suggestions au sujet d'une entreprise commune. En ces matières, je n'étais d'ailleurs pas tout à fait un profane : l'intérêt que j'avais toujours porté à l'art dramatique, à ses réa-

lisations, me permettait, tant bien que mal, de donner la réplique à Copeau ; et, lorsqu'il hésitait entre deux partis à prendre, il m'arrivait parfois d'influencer sa décision.

Mais, très vite, la conversation déviait sur des sujets personnels. Avec une indiscrétion insistante — et qui m'enchantait à vrai dire, tant il y mettait d'affectueuse sollicitude — il m'interrogeait sur moi, sur mon passé qui était si différent du sien ; et je lui racontais mes pauvres expériences, les rencontres qui m'avaient marqué, mes premiers emballements littéraires, ma conception du roman, mes projets, etc...

Son attention m'obligeait à fouiller plus avant en moi-même ; et je me prêtais honnêtement à ce jeu — pas seulement parce qu'on cède toujours volontiers au plaisir de s'occuper de soi — mais parce que je sentais que ce n'était pas un jeu sans profit, que j'y acquérais une connaissance plus exacte de moi-même, et sans doute des possibilités nouvelles. J'avais aussi l'impression de gagner un temps précieux : celui qu'on perd à attendre que les occasions de retour sur soi vous instruisent peu à peu et vous mûrissent. Et puis nous nous comprenions toujours si bien ! Nous parlions vraiment la même langue. Rien de lui ne pouvait me rebuter. Les objections parfois véhémentes qu'il opposait à certaines idées préconçues et fausses, à certains partis pris mal fondés, tombaient toujours juste ; elles étaient admirablement éclairantes pour moi ; et il les accompagnait d'un sourire si peu blessant, d'un regard si délicatement amical, que je n'avais à vaincre aucun sot amour-propre pour reconnaître mes erreurs. Comment ne lui aurais-je pas su gré de me remettre si évidemment dans la bonne voie ? Je ne l'en aimais que davantage.

Je mesure aujourd'hui la chance que j'ai eue. Une chance double : car c'en était une de l'avoir rencontré à une époque où j'étais encore réceptif, capable de progrès, voire de renouvellement profond ; et c'en était une

autre d'être entré dans la vie de Copeau précisément cette année-là, en cette première saison du Vieux-Colombier, où, ennobli par la haute mission à laquelle il se donnait corps et âme, et pas encore touché par l'inévitable déformation professionnelle, ni limité par sa spécialisation et ses rêves utopiques, il était encore au faîte de lui-même.

Quand je l'ai rencontré, si j'ai senti très vite que j'avais trouvé un ami, j'ai mis plus longtemps à comprendre que j'avais en même temps trouvé un *maître.*

A cause de l'étendue et de la variété de sa culture romanesque ? Non, — bien que j'en aie été dès l'abord ébahi... Moi aussi, certes, j'avais beaucoup lu ; mais sans discernement, vite et mal, en enfournant avec goinfrerie tout ce qui, de Dumas père à Octave Feuillet, passait à ma portée ; le bon comme le médiocre. Copeau, lui, avait su choisir. Il connaissait les grands romanciers anglais, russes ou scandinaves aussi bien que Balzac, Stendhal ou Flaubert. Et il faisait beaucoup plus que de les connaître : toujours attentif à explorer les secrets de cet art du roman qu'il pensait bien exercer un jour, il s'appliquait à étudier la fabrication de chaque livre, à en comprendre la structure, à découvrir et à comparer entre elles les habiletés techniques particulières à chaque auteur. Toutes les subtilités que l'on peut se permettre dans la composition d'un roman lui étaient ainsi devenues familières ; et il pensait avoir dégagé certaines lois générales, auxquelles il revenait souvent avec une insistance convaincue — d'autant plus persuasive qu'elle s'appuyait toujours sur des exemples pertinents. Ces problèmes de métier m'ont toujours passionné. Nous en disputions avec une égale ardeur. Mais j'avais rarement le dessus : devant l'évidente supériorité de sa compétence, devant l'ampleur de ses lectures, devant la précision de sa mémoire, je n'avais le plus souvent

qu'à baisser pavillon — même lorsque tout, en moi, se refusait à lui donner raison et je dois avouer que le cas n'était pas rare. (Par exemple lorsqu'il traitait d' « aberration » l'emploi, pour le roman, de la forme dialoguée. Il n'aimait que les œuvres compactes, les longs romans touffus « où l'on se perd, disait-il, où l'on oublie tout, où l'on s'enfonce comme au cœur d'une forêt dans une prose dense et serrée, *sans alinéas...* ». *Jean Barois* l'avait dès l'abord rebuté. Dans ce gros livre, il n'estimait guère que l'effort de l'auteur[1]. — « Ne mêlons pas les genres ! s'écriait-il. Si tu veux écrire des dialogues, fais du théâtre ! » Nos conceptions romanesques, sur ce point et sur bien d'autres, se heurtaient avec obstination et bonne humeur, mais, en fait, demeuraient souvent inconciliables.)

Aussi n'est-ce pas à ces débats que je fais allusion lorsque je dis qu'il a été un maître pour moi. Son véritable titre à ma gratitude est ailleurs. C'est au *romancier*, à l'apprenti psychologue, que son amitié a surtout été d'un profit inestimable. C'est sur le romancier que s'est exercée sa véritable, sa principale influence ; indirecte, si l'on veut, puisque cet homme de théâtre n'est pas un auteur de romans ; mais, en fait, prépondérante. Comparée à la sienne, mon expérience des hommes — du cœur humain, comme on disait alors — était relativement si élémentaire ! Comment une conversation, farcie de portraits, d'études de caractères, d'analyses de sentiments, n'aurait-elle pas été pour moi un quotidien enrichissement ?

Influence indirecte, oui ; mais il ne faut pas oublier

1. J'ajoute ce trait, pour les biographes de Copeau : à cette époque, et si incroyable que cela puisse nous paraître aujourd'hui, il était absolument incapable d'accorder le moindre intérêt à des discussions sur la foi. J'ai noté (à propos de *Jean Barois* précisément) que Jacques Rivière lui avait un jour dit devant moi : « Je ne connais vraiment personne qui ait autant d'indifférence que toi pour les problèmes d'ordre religieux ! Tu n'as même pas notion de ce que ce peut être ! » Copeau avait approuvé en riant : « C'est parbleu vrai ! Et je m'en flatte ! » (*sic*).

que Copeau, dans sa jeunesse, brillant élève de lettres en rhétorique supérieure à Condorcet, puis collaborateur de jeunes revues comme *L'Ermitage*, et familier d'André Gide, placé ensuite par ses amis à la direction de la *N. R. F.*, avait — je n'ose pas dire : pour ambition unique, mais pour ambition première — d'écrire des œuvres romanesques : l'impérieuse vocation qui l'a poussé vers l'art dramatique s'est greffée sur une vocation de romancier. A l'époque où je l'ai connu, au début du Vieux-Colombier, il était loin d'avoir renoncé à ses premières intentions : il gardait dans ses tiroirs nombre d'ébauches et de projets auxquels il pensait encore souvent, dont il me lisait parfois un fragment, et qu'il comptait fermement reprendre un jour et mener à terme. Je sais bien que ce grand réalisateur était aussi, par certains côtés, un incorrigible velléitaire. Néanmoins, j'ai de bonnes raisons pour affirmer que cet espoir de faire œuvre de romancier, il l'a caressé avec nostalgie jusqu'à la fin de son existence. A telles enseignes qu'il m'en entretenait encore, avec une chaleur émouvante, à Évian, pendant l'été de 1941. Il me disait alors, dans une heure d'épanchement, après s'être une fois de plus laissé entraîner à me raconter en détail certaine aventure de sa vie : — « Il faudra que j'écrive ça, plus tard, au calme, à Pernand... J'ai tant de choses à dire !... Un seul livre, mais énorme : tous mes souvenirs !... *Ma vie !*... Et tu verras, Roger, ce sera un beau livre... »

Oui, ç'aurait été « un beau livre »... Comment en douterais-je, moi qui ai eu tant de fois, au cours de nos déambulations nocturnes dans Paris, le bonheur d'entendre ses récits, et de voir fonctionner de près les dons, les doubles dons complémentaires, de cet observateur-né et de ce conteur prestigieux ?

La diversité de ses évocations était extrême. Tantôt une allusion à la littérature l'incitait à démonter pour moi les rouages d'un héros de fiction, d'un personnage de

Racine ou de Marivaux, de Dostoïevsky ou d'Ibsen. Tantôt, nous rappelant quelque visite reçue dans la soirée, nous étions amenés à parler d'un ami commun, d'un collaborateur de la *N. R. F.*, que je m'imaginais connaître aussi bien que lui, et dont il me révélait soudain le vrai caractère en quelques traits incisifs (incisifs, mais toujours empreints d'un grand souci d'exactitude et d'impartialité) ; et, devant l'incontestable justesse de son jugement, il me fallait bien confesser que j'avais cédé à quelque prévention arbitraire, ou bien que j'avais été dupe de quelques signes extérieurs auxquels j'étais inexcusable de m'être laissé prendre. Mais, le plus souvent, il puisait à la source de ses innombrables souvenirs, et il s'amusait à ressusciter pour moi tel ou tel personnage de sa « collection ». Il passait son bras sous le mien et ralentissait sa marche : — « Hier, je t'ai raconté Pauline... Il faut maintenant que je te raconte le père... Son père ou son amant, on ne savait pas au juste... Un type extravagant ! Imagine-toi, mon vieux..., etc..., etc... » Je m'émerveillais du sûr instinct avec lequel cet amateur d'âmes savait toujours mettre en évidence le ressort central de chacun, le point fixe autour de quoi se groupent les qualités et les défauts d'un être et qui fait de tout individu un spécimen unique.

Quelles étaient, dans ce jeu, la part de la mémoire et celle de l'imagination ? Peu importait. Le romancier collaborait sans doute avec le mémorialiste, et le résultat n'en était que plus savoureux. Les récits qu'il tirait de son passé se composaient comme autant de romans bien venus et pleins de vie. Comme il savait ménager ses effets, jouer de l'imprévu, soutenir l'intérêt jusqu'au dénouement !

Je l'écoutais avec ravissement. Il racontait si bien ! Avec tant de finesse, tant de verve ! Ce don qu'il avait de présenter un personnage me semblait tenir du prodige. Par ses gestes, sa voix, sa mimique, il mettait au service

du conteur tous les moyens physiques du comédien. Mais il ne lui suffisait pas de croquer des silhouettes, fût-ce avec le mordant d'un caricaturiste de métier. Son art, c'était de faire vivre ses personnages dans toute leur épaisseur humaine. Il y réussissait par un choix raffiné des nuances, par une accumulation de petits coups de pinceau qui faisait penser à la technique des impressionnistes — ou, mieux : au talent d'un Meredith, d'un Henry James.

Pour atteindre le tréfonds d'un caractère, il avait un coup d'œil de clinicien. Je l'enviais. A côté de lui, je me faisais l'effet d'un médecin qui débute, et dont le diagnostic est fatalement défectueux parce qu'il n'a pas eu, pour parfaire son apprentissage, des cas assez variés, assez nombreux, à examiner. La vie agitée de Copeau avait fait défiler sous ses yeux un extraordinaire échantillonnage de types humains. Moi, j'en étais souvent réduit, pour comprendre les autres, à ma seule, à mon hésitante, intuition... Si, par la suite, dans certains passages de mes livres, j'ai pu montrer quelques qualités d'observateur, j'en suis en partie redevable à Copeau. Après Tolstoï, et comme Tolstoï, Copeau m'a appris à mieux *regarder* : à dégager de ses apparences le noyau secret des êtres. Je suis seul à savoir combien mon œuvre a bénéficié de ces exercices d'analyse, de ces véritables *vivisections* que, si souvent et avec tant de maîtrise, j'ai vu Copeau exécuter devant moi.

J'ai parlé incidemment de sa verve. Le mot n'étonnera pas ceux qui l'ont approché dans les débuts du Vieux-Colombier. Cette verve n'était pas seulement celle d'un homme d'esprit, d'un Parisien, d'un artiste jeune, mais celle d'un homme *heureux*, d'un homme qui, réellement, à cette période du premier essor, vivait dans un perpétuel élan de joie intérieure. Heureux — et cependant en butte, jour après jour, à des difficultés écrasantes, accablé de responsabilités et de soucis ! J'attribue cet état

de grâce au fait que, pas un instant, en son for intérieur, il ne doutait ni de lui, ni de la grandeur de sa mission, ni du succès final de ce bon combat auquel il donnait toutes ses forces. Il avait, au plus haut degré, conscience d'être un *animateur* ; et ce rayonnement dont chaque jour lui apportait de nouvelles preuves entretenait continûment en lui cette sorte de jubilation intime que connaissent bien les créateurs. J'ajoute que cette allégresse se communiquait à son entourage. Je n'étais pas le moins sensible à cette bienfaisante contagion : jamais je n'ai eu l'humeur moins inquiète, moins chagrine, jamais je n'ai eu si naturelle confiance en moi et en l'avenir, que durant cet inoubliable hiver de 1914, où j'ai pu, chaque soir, m'épurer, me vivifier et m'instruire, dans l'ambiance stimulante que Copeau, cette année-là, créait spontanément autour de lui.

L'amitié a des vertus toniques, mais plus encore quand elle est soutenue, comme justifiée, par une admiration motivée et sans cesse grandissante. C'était le cas. Copeau n'était pas seulement pour moi ce qu'il était pour tous, le hardi novateur, dont la persévérance et l'altière probité artistique faisaient paradoxalement affluer dans la petite salle de la rive gauche, avec l'élite, le tout Paris frivole des boulevards : je pensais autant, sinon davantage, à ce romancier qu'il serait un jour ; et ce romancier, je n'hésitais pas à le placer d'avance parmi les plus grands. J'avais, me semblait-il, de bonnes raisons pour ne pas douter de son génie. Maintenant encore, bien que je fasse la part des illusions et des exaltations de la jeunesse, je ne peux m'empêcher de croire que si j'avais pu, par quelque sortilège, capter au vol ses improvisations journalières, fixer de façon durable les interminables monologues que lui inspiraient et l'abondance de ses souvenirs, et cette curiosité innée qu'il avait des êtres, et la pénétration, la hardiesse de ses investigations psychologiques (peut-être aussi le

voisinage d'une oreille fervente et passionnément attentive), nous serions aujourd'hui en possession d'une œuvre éblouissante, à laquelle je ne vois pas ce que, dans notre littérature, on pourrait comparer.

Pour être franc, il m'arrivait bien parfois de me demander, avec un brusque sentiment d'angoisse : « Écrira-t-il jamais ces romans qu'il *parle* si bien ? La matière est admirable, mais trouvera-t-il jamais le temps, aura-t-il la patience, saura-t-il faire devant des pages blanches l'effort qu'il faut pour couler dans un moule cette œuvre d'art en fusion ? » Et je me disais aussi : « Peut-être suis-je un privilégié ? Peut-être aurai-je été le seul à entendre ce chant ? » Mais j'écartais ces méchants doutes, honteux presque de les avoir un instant accueillis...

Je touche là un poignant regret. Je sais maintenant qu'elle est à jamais perdue pour les hommes, cette œuvre dont il me semblait avoir la primeur... Le génie était là, je n'ai pas oublié sa voix, il jaillissait de source ; et, faute de rien, faute d'un peu de travail, d'un peu de recueillement et de persévérance, faute, en somme, de quelques vertus artisanales dont tant de médiocres sont pourvus, ce trésor qu'il m'a été donné d'entrevoir n'a pas été sauvé du néant.

. . . .

ROGER MARTIN DU GARD

LA MÈRE ADOPTIVE

J'étais orphelin. Ma mère était morte depuis si longtemps que je ne pouvais même pas me rappeler son visage. Je vivais avec un parrain sans enfants qui m'avait adopté pour fils. Ma marraine était morte. Ma vie était solitaire parce que mon parrain n'était presque jamais à la maison et qu'il n'y avait pour s'occuper de moi que de jeunes domestiques et une vieille amah. Il y avait aussi un domestique d'un certain âge, mais il sortait généralement avec mon oncle. La maison était vaste, et j'avais un petit jardin où je pouvais jouer, mais personne avec qui jouer. Le jeune domestique et la vieille amah appartenaient à un monde différent du mien. J'avais beau être très jeune, ma solitude m'était sensible.

J'avais déjà commencé à m'instruire. Mon parrain m'avait pris un vieux et sévère précepteur. Il me fallait passer tous les jours quatre ou cinq heures dans la bibliothèque, pendant lesquelles il lisait les étranges mots des *Mille Caractères classiques* ou d'un livre analogue, que je répétais laborieusement. Mon esprit s'égarait entre le fantastique contenu du livre et l'attente du moment où le précepteur disait sévérement : « Très bien. La leçon est finie. » Je souriais de soulagement et je me précipitais hors de la bibliothèque qui me servait de prison.

Lorsque je rêvais la nuit, le visage de mon précepteur m'apparaissait de cent façons étranges. Quelquefois j'avais un rêve relativement agréable, mais il était toujours gâté par l'intrusion de mon travail de classe.

Même en rêve j'allais en classe. Mon constant cauchemar était ce précepteur sans sourire ; et l'essence de ma terreur, qu'il me fît la classe.

Mon parrain était un homme agréable. Avec lui j'étais heureux, mais il était rarement à la maison. De plus il croyait à l'instruction, bien qu'il fût très rare qu'il ouvrît lui-même un livre.

Que faisait-il toute la journée ? Où allait-il ? Personne ne me le disait. Plus tard je découvris qu'il aimait aller au théâtre et qu'il pourrait même m'emmener voir une pièce.

« Monsieur Lin, vous avez une nouvelle marraine », me dit un jour en plaisantant le domestique, avec un rire moqueur.

« Ma marraine est morte. Comment pourrais-je avoir une nouvelle marraine ? Vous vous moquez de moi », répliquai-je d'un ton boudeur. Ma marraine ne me montrait pas de tendresse, et, bien qu'elle m'eût élevé, je n'avais jamais été heureux près d'elle. Elle m'avait toujours fait sentir qu'il fallait la craindre. J'avais beau me trouver bien seul, je ne désirais pas avoir d'autres marraines comme elle. Les enfants aussi oublient facilement, ils peuvent même oublier leur solitude.

J'oubliai vite ce que le domestique m'avait dit et continuai comme auparavant ma vie sans histoire. Les jours devinrent très longs, ce qui m'entourait ne changeait jamais. Le visage maigre et triangulaire du domestique, le visage ridé de l'amah, le visage de singe du jeune domestique, le visage du précepteur pareil à une image, le rond visage souriant de mon oncle, à part ces visages et ceux de quelques rares parents, rien ne changeait jamais, et il ne me venait jamais à l'esprit qu'il y eût d'autres visages dans le monde. Je n'avais pas la moindre idée qu'il pût y avoir de beaux visages dont la vue serait un ravissement.

Bien que le jeune domestique fût un peu plus âgé que

moi et sût beaucoup plus de choses, il ne me paraissait pas très intelligent. Quoi qu'il dît et quelles que fussent les histoires qu'il me racontât, l'objet en était toujours identique : sa mère. Ses histoires n'avaient aucun lien, mais sa mère en faisait toujours le centre. Il était du genre d'êtres pour qui la mère est la chose la plus importante de la terre.

Il était très pauvre, et sa mère était très pauvre aussi. C'est pourquoi il était obligé de travailler chez nous, et pourquoi sa mère était obligée d'être domestique chez quelqu'un d'autre. C'était une femme d'un certain âge au visage encore plus maigre que le sien, et aux vêtements encore plus usés. Elle venait voir le garçon deux fois par mois. Ils allaient dans un endroit tranquille parler, s'embrasser, rire et pleurer tour à tour, et je les observais d'une cachette. En tout cas, voir sa mère était le plus grand plaisir du garçon, plaisir qui lui faisait oublier bien des misères. Il me disait avec ravissement : « Ma mère vient demain. » Au début, je ne faisais guère attention, mais peu à peu je changeai d'avis et finalement je me mis à l'envier. Il avait quelqu'un à appeler « mère » et moi non. Le pire était de l'entendre se vanter comme sa mère était bonne, et après avoir vu moi-même l'amour qu'elle lui témoignait, je me rendis compte qu'il était tragique de n'avoir pas de mère.

Quelquefois sa mère lui apportait quelque chose de neuf à porter ou quelque chose à manger, et il en faisait parade auprès de moi en disant que sa mère l'avait fait, ou en m'en donnant à goûter un morceau. Je lui répondais avec hauteur que j'avais bien mieux à manger ou à porter. En réalité, j'étais jaloux. Tout ce que j'avais s'achetait avec de l'argent. Nous avions trop d'argent pour acheter des choses. C'était trop ordinaire et trop facile.

Quand je commençai à l'envier, je sentis que ce dont j'avais besoin c'était d'une mère comme la sienne, mais

mon désir était inutile. L'envie était inutile. Je ne pouvais pas me créer une mère avec l'air du temps. J'avais beau être jeune, je savais que les êtres humains ne naissent qu'une fois ; je ne pouvais avoir qu'une seule mère et elle était morte. Cependant, il se trouva qu'un jour, d'une manière que mes raisonnements n'avaient pas prévue, de nulle part une mère me fut en effet accordée. Non pas une mère comme celle des autres, mais une mère cependant qui enrichit ma morne vie et me donna les jours les plus heureux dont je puisse me souvenir.

Un jour mon parrain m'emmena au théâtre. J'étais très heureux. Nous avions une loge pour nous seuls. On jouait une pièce militaire, et plusieurs hommes enlevaient leurs vêtements, pour faire des culbutes. J'étais appuyé sur la balustrade et je les regardais de tous mes yeux. J'étais tout heureux de les voir quand j'entendis soudain une voix dire tout bas : « C'est donc là votre enfant ? » La voix était si douce qu'elle devait être d'une femme.

Je sursautai et me retournai pour voir comment il se pouvait qu'une femme fût là. Je fus très surpris. Il y avait derrière moi une femme de trente ans environ, qui me souriait en bavardant avec mon oncle. Évidemment c'était elle qui avait parlé. Je la regardai. Elle avait un fin visage ovale, de délicats sourcils, des lèvres rouges et des joues roses. Elle me fixa à son tour puis sourit, ce qui creusa ses joues d'une fossette, et continua son murmure avec mon oncle.

Je fus un peu impressionné par son sourire et je sentis qu'il y avait là quelque chose d'étrange. Je tirai mon parrain par la manche et murmurai : « Qui est-ce? Qu'est-elle pour vous ? »

Mon parrain se mit à rire, mais ne me répondit pas. Il répéta à la femme ce que j'avais dit. Elle se mit à rire aussi, et me dit : « Tu es tout jeune, mais tu es très intelligent. Viens. Je vais t'expliquer tout doucement. »

Mon parrain me fit passer vers elle. Elle se pencha pour me caresser la joue de sa main douce, puis m'assit sur ses genoux pour que je voie mieux la scène.

Ses genoux étaient très doux, elle était délicatement parfumée. De temps en temps elle me caressait les cheveux. Mon attention était entièrement absorbée par la scène, mais elle ne cessait de m'interrompre en me posant des questions. Puis elle ne posa plus de questions et m'expliqua ce qui se passait dans la pièce, et pourquoi. Elle savait tout si bien que la pièce m'intéressa beaucoup plus qu'avant.

Elle me plut très vite. Elle n'arrêtait pas de me parler tout bas. Sa voix était très douce. Quelquefois je me retournais pour la regarder. Elle avait le visage étincelant et ses yeux brillaient de plaisir.

De temps en temps mon parrain près d'elle me disait de descendre, mais elle me retenait et ne voulait pas me laisser aller. J'entendais à peine mon parrain tellement j'étais attentif à regarder la pièce, à écouter la jeune femme qui me l'expliquait, et à manger les bonbons qu'elle me donnait.

La pièce se termina. Nous nous levâmes pour nous apprêter à partir. Soudain la femme se pencha vers moi, me prit par les poignets et me demanda avec un sourire : « Veux-tu venir à la maison avec moi ? Tout le temps que j'ai joué avec toi, tu n'as pas dit un mot. Comment t'appelles-tu ? »

Je levai vers elle de grands yeux. Je sentais que je ne pourrais pas supporter d'être si vite séparé de ce visage fait pour être aimé. Je ne peux pas décrire ce que j'éprouvais. Je le comprenais à peine moi-même. En fait je prononçai le mot « maman » et je pense que c'est parce que j'avais toujours espéré qu'il pourrait exister quelqu'un qui m'aimerait et me donnerait l'affection d'une mère.

« Petit sot. Comment peux-tu appeler quelqu'un maman ? » dit mon parrain en riant.

« Ne vous moquez pas de lui. J'aime bien qu'il m'appelle comme cela. Ce petit est très intelligent. Vous ne voyez pas que je lui plais ? » Elle me caressa légèrement la tête et me demanda avec un sourire : « Veux-tu que je sois ta maman ? »

Je fixai ses yeux brillants. Ils étaient pleins de larmes. Le sentiment que j'avais dit quelque sottise et le visage de mon parrain m'intimidèrent. Je baissai la tête et répondis dans un murmure.

Elle se rapprocha de mon parrain pour lui parler tout bas. Il fit oui de la tête. Je lui lançai un coup d'œil. Elle me regardait d'un air heureux, puis me saisissant par la main elle se fraya un passage à travers la foule des gens et nous parvînmes lentement à sortir.

« J'ai parlé à ton parrain. Tu vas rentrer jouer chez moi », dit-elle en souriant à la sortie du théâtre où elle trouva une chaise à porteurs qui l'attendait.

Mon parrain souriait gentiment. J'aperçus soudain derrière lui le domestique avec sa grimace moqueuse, mais je n'y fis pas attention.

Dans la chaise à porteurs je m'assis de nouveau sur ses genoux. Elle continuait à me poser des questions. Elle avait le visage tout près du mien, elle me caressait les cheveux et la figure, sa main était si légère, ses genoux si doux, sa voix si tendre, que j'avais confusément l'impression d'être sur les genoux de ma mère. Elle m'interrogeait sur ma vie à la maison, me demandant qui y vivait, comment mon parrain me traitait, ce que j'avais lu, si j'avais envie de rentrer avec elle. Je répondais de mon mieux. Mes réponses eurent l'air de lui plaire et elle murmura quelques mots d'approbation.

La chaise à porteurs s'arrêta devant une maison pas très grande. La femme paya les porteurs et nous attendîmes mon parrain. Elle dit : « Ton parrain va arriver dans un instant. Nous allons entrer. » Elle me fit traverser une petite cour sur la gauche, longer un petit

jardin fleuri, et monter quelques marches de pierre. De la vigne vierge d'un vert brillant grimpait le long des murs. Dans la cour, entre les fleurs et la pelouse, il y avait un sentier de pierres plates. La vigne vierge avait grimpé jusqu'au toit et retombait des gouttières. Sous les gouttières, des fenêtres étaient tendues de rideaux de cotonnade qui cachaient l'intérieur.

Quand nous entrâmes, un jeune domestique nous accueillit avec un sourire. Elle lui dit quelques mots et m'emmena dans sa chambre.

Il était encore tôt, pas même six heures. Le ciel était plein de lumière, et je voyais très bien les meubles. Il n'y en avait pas beaucoup, mais ils étaient beaux. Contrairement à la maison de mon parrain, tout était propre et soigné et possédait une sorte de distinction indéfinissable.

« Assieds-toi là », dit-elle en tirant une chaise de bambou près du lit. Puis elle prit dans une boîte une poignée de fruits confits et les posa dans une soucoupe près de moi. « Mange tout. Ne fais pas de manières. Je reviens tout de suite jouer avec toi. » Elle ajouta encore quelques mots, et avait l'air de m'aimer beaucoup.

Elle entra dans le cabinet de toilette, mais en ressortit aussitôt pour dire au boy d'apporter de l'eau chaude. « Mange tous les bonbons. Ne t'inquiète pas. Je reviens tout de suite près de toi. Ton parrain va arriver bientôt aussi. »

Elle me vit regarder bouche bée autour de moi, sourit et se retira dans la pièce.

Je restai assis sur la chaise à manger les fruits confits. Je vis le boy entrer et sortir. Elle, je l'entendais bouger dans la pièce du fond, faire couler de l'eau, et heurter des objets. Elle ne revenait pas. J'avais fini mes bonbons. Laissé tout seul, je m'ennuyais. Alors je me levai pour aller regarder les objets sur la table et sur les murs. Il y avait des rouleaux portant des caractères

comme ceux que j'avais vus à la maison accrochés aux murs, et au-dessus, en biais, une flûte et une guitare. Sur le bureau près de la fenêtre je fus surpris de voir une Kuan-Yin de porcelaine blanche. Évidemment, elle venait de la maison où elle était d'habitude sur le bureau de mon parrain, bien qu'il y eût quelque temps que je ne l'y avais vue. Comment pouvait-elle se trouver ici ? Mes yeux ne pouvaient pas me tromper. Les draperies blanches, le vase rouge, le saule vert — je me rappelais tout très exactement, il ne pouvait pas y avoir d'erreur.

Comment ce qui était à mon parrain pouvait-il se trouver là ? J'étais très intrigué. Cependant, peu à peu, j'en remarquai davantage. Le vase à fleurs ancien sur la table, le paysage étranger accroché au mur dans un cadre incrusté et doré et plusieurs autres choses qui avaient toutes appartenu à ma marraine.

Que pouvait-elle donc être ? Quelles étaient ses relations avec mon parrain ? Soudain je me rappelai ce que le domestique avait dit. Sûrement elle ne pouvait pas être ma nouvelle marraine. Mon impatience devenait impossible à supporter. Par la porte de la pièce du fond j'aperçus la lumière allumée, et j'y allai tout droit.

Elle était en corset debout juste sous la lampe électrique, et se poudrait devant la glace. Elle sourit, me fit un signe de la main et me dit : « Tu t'ennuyais de l'autre côté ? As-tu mangé tous les bonbons ? Alors viens jouer ici avec moi. »

J'avançai un peu effrayé vers elle. Elle me prit par la main et dit : « Reste ici. Ne t'en va pas. Au théâtre tu demandais ce que j'étais pour ton parrain. Tu devines maintenant. »

Je la regardai avec stupeur et ne pus rien dire. Maintenant qu'elle s'était maquillée, elle était encore plus belle qu'avant. Je regardais ce ravissant visage et me demandais obscurément si je pourrais vraiment avoir une aussi jolie marraine.

« Je t'intimide ? Il ne faut pas. Ne veux-tu pas penser que je suis ta maman ? »

Elle me regarda debout et muet devant elle, et me dit avec tendresse : « Viens, je vais te coiffer. » Tout en parlant elle me prit sur ses genoux, traça délicatement une raie dans mes cheveux, et y mit un peu d'huile qui les fit briller.

Je voyais nos deux figures dans le miroir, sa tête et la mienne tout près l'une de l'autre et le doux sourire avec lequel elle me regardait.

« Dis-moi encore maman », me murmura-t-elle à l'oreille de sa voix pareille à une musique.

« Maman ! Est-ce que je peux vraiment avoir une maman aussi jolie que vous ? » m'écriai-je tout emporté.

« Petit frère, si seulement j'avais un fils comme toi, comme je serais heureuse. Il y a des années que je n'ai été si heureuse. Tu ne peux pas comprendre combien je suis heureuse aujourd'hui. »

Ses yeux brillaient et je les vis déborder de larmes. « Vous pleurez ? » dis-je avec étonnement et j'avançai la main pour lui sécher ses larmes. Brusquement elle me saisit la figure dans ses mains et y posa plusieurs fois les lèvres. Puis elle retira son visage, j'étais heureux. Il rayonnait.

« Regardez, vous m'avez fait la figure toute rouge ». criai-je en montrant les marques de rouge qu'elle avait laissées. Elle sourit et me donna une serviette pour les effacer.

« Sortons, au cas où ton parrain arriverait. »

Elle me posa à terre et me dit d'aller devant. Elle s'arrêta un instant devant la glace, puis alla prendre quelques vêtements dans l'armoire.

Il faisait à moitié nuit dans la pièce extérieure. Je l'attendis sur la chaise de bambou. Elle sortit, tourna le commutateur, et soudain la pièce fut toute illuminée. Elle avait mis de beaux vêtements, une veste courte et

un pantalon, et je me rappelle bien comme ils étaient ravissants.

« Il n'est même pas encore là. As-tu faim ? » me demanda-t-elle.

Je répondis simplement non et me levai.

« Alors nous pouvons attendre un peu. Rien ne t'ennuiera ici. Tu peux jouer tant que tu voudras. Ton parrain viendra sûrement ce soir et te ramènera chez toi. » Elle sortit quelques gâteaux d'une autre boîte et me les donna.

Elle me prit par le poignet et nous fîmes quelques pas. Elle murmura : « A quoi allons-nous jouer ? Je sais, je vais te jouer de la flûte. » Elle grimpa sur un escabeau pour descendre la flûte du mur et, s'asseyant sur la chaise de bambou près de moi, commença de jouer.

L'air qu'elle joua, je ne le connais pas, mais il était triste. En écoutant la flûte et en regardant son visage, quelque chose me donnait envie de pleurer et je me serrai plus fort contre elle.

Elle finit l'air, mon parrain n'était pas encore arrivé. Elle poussa un léger soupir et posa la flûte sur ses genoux en me regardant tendrement.

« Si ton parrain ne vient pas aujourd'hui, est-ce que tu aimerais dormir ici ? Tu n'as pas peur ? » dit-elle en riant après un instant de silence.

« Je n'aurai pas peur si vous êtes avec moi », répondis-je résolument.

« Tu es très malin. Tu es tout à fait comme mon petit frère. » Elle me serra très fort et me caressa les cheveux. Au bout d'un court instant, elle me demanda : « Veux-tu que je te joue de la guitare ? »

Je regardai le mur. La guitare était accrochée haut. Je ne voulais pas qu'elle se lève, aussi je répondis : « Ne jouez pas ce soir. Racontez-moi une histoire. » Je pris la flûte que je tripotai.

« Une histoire ? Il y a des années que je n'ai pas

raconté d'histoires, depuis que mon petit frère et moi étions ensemble. Je les ai toutes oubliées maintenant. »

Son ton changeait peu à peu. Elle s'arrêta de parler, mais soupira doucement.

« Vous aviez un petit frère ? » dis-je avec surprise.

« Oui. Il était, à ce moment-là, à peu près de ton âge, et il te ressemblait aussi », dit-elle à voix basse.

« Alors où est-il maintenant ?

— Je ne le sais pas plus que toi. » Ses yeux brillaient.

« Vous ne savez pas où est votre propre frère ? » m'écriai-je incrédule, mais elle avait l'air très sincère et pleurait.

« Je ne sais pas.

— Il est mort ?

— Je ne sais même pas, répondit-elle tristement. Ne parlons pas de lui maintenant. Je vais te raconter autre chose. » Elle s'arrêta un instant comme pour réfléchir, puis commença...

« Il y avait une fois un garçon de seize ans qui avait un petit frère de huit ans. Leur père était mort depuis longtemps et ils n'avaient qu'une vieille mère. Elle travaillait comme domestique dans un hôtel, et l'aîné y travaillait aussi. Le petit garçon accompagnait son frère, et bien qu'ils fussent pauvres, ils étaient heureux.

« Un jour, quelque chose de précieux disparut de l'hôtel. Les autres accusèrent tous l'aîné des garçons de l'avoir volé. Rien de ce qu'il put dire ne le sauva, et il perdit son poste, et sa mère aussi.

« Il fallut à la mère et aux fils trouver un taudis pour y vivre. Elle n'arrivait pas à trouver de travail ni l'aîné non plus. Quelquefois, on donnait de vieux vêtements à ravauder à la mère, mais c'était très rare. Ils mirent en gage tout ce qu'ils avaient qui pût être mis en gage et cherchèrent du travail tous les jours, du matin au soir, sans succès.

« Un soir que l'aîné rentrait fatigué, il vit son petit

frère couché sur le lit et leur mère qui pleurait à côté de lui. Il avait les deux jambes en sang. On lui dit que l'après-midi le petit avait volé deux pains dans une boutique et que les gens qui l'avaient attrappé l'avaient tellement rossé qu'ils lui avaient brisé les jambes. Il n'avait que neuf ans et il y avait des jours et des jours qu'il n'avait pas assez à manger. Alors il avait volé du pain et avait récolté une telle rossée qu'il avait fallu le rapporter à la maison.

« Il fallait un médecin tout de suite pour les jambes du petit frère. Mais la famille entière n'avait pas d'argent même pour manger. L'aîné essaya encore désespérément de trouver de l'argent, et finit enfin par tomber sur un moyen. S'il se vendait à une troupe de théâtre dans la capitale du *Ns'ien*, il aurait de l'argent pour un médecin, pour de la nourriture, et pour sa mère. Naturellement, lui n'en avait pas envie, mais comme il n'y avait pas d'autre moyen, il fut bien obligé d'entrer dans la troupe. Il eut l'argent le jour même, le lendemain il dut quitter sa mère et son frère, et ce fut la dernière fois qu'il les vit.

« Quand il arriva à la capitale du *Ns'ien* on commença à lui apprendre à jouer — à jouer les rôles de femme parce qu'il avait les traits fins. L'apprentissage d'un acteur est très dur. Après avoir été fouetté d'innombrables fois, il parvint à imiter parfaitement les femmes. Il portait des habits de femme, parlait avec une voix de femme, marchait comme une femme. Chaque nouveau progrès était acheté par le fouet, le sang et les larmes, mais il finit par atteindre la perfection.

« Il apparut pour la première fois en public à dix-huit ans. Peu à peu, il devint célèbre, et aussitôt il attira beaucoup de messieurs importants. Pour se faire un nom et pour rapporter de l'argent aux autres il lui fallait les encourager, et souvent dormir avec d'autres hommes. Il lui fallait vendre son corps, et il n'y avait pas

la moindre différence entre une prostituée et lui. Lui-même ne pouvait pas aimer parce que son corps avait été vendu à la troupe de théâtre. Il gagnait beaucoup d'argent pour la troupe, mais il lui en devait toujours. Et puis il vieillissait. Il ne pouvait pas empêcher des acteurs de rôles féminins plus jeunes et plus jolis de faire leur apparition. L'enthousiasme des gens du monde à venir l'applaudir faiblit. Ce genre d'hommes s'assemblaient toujours autour du dernier en date des *Tan Chios*. Il se rendait bien compte qu'au bout de quelques années il aurait le sort habituel des vieux acteurs. Cependant, il rencontra à ce moment-là un mandarin qui s'éprit de lui et parvint à payer sa rançon à la troupe. Il fut enchanté et crut toutes ses misères finies... »

Ce qu'elle dit en réalité fut dit en d'autres termes. Je ne me souviens maintenant que du sens de son histoire, qui est celui-là.

Elle s'arrêta un instant pour s'essuyer les yeux avec un mouchoir. Ses larmes avaient coulé à mesure qu'elle parlait. Son visage s'était voilé de mélancolie, sans la moindre étincelle d'animation. Elle soupira puis reprit tristement :

« Mais ce n'était qu'un rêve.

— Alors qu'est-ce qui est arrivé à l'acteur ? Dites-moi vite », demandai-je avec angoisse. Je voulais absolument savoir la fin de l'histoire. Elle rit amèrement, saisit mon visage entre ses mains, le serra, le lâcha.

« Tu crois que je suis heureuse maintenant ? »

Je la regardai, éperdu. Je ne comprenais ni ses paroles ni ses façons. « C'est l'acteur qui est dans votre histoire que je veux dire.

— Cet acteur c'était moi. Tu vois maintenant ce que je suis pour ton parrain ? »

Elle dit cela en riant, mais elle était tout près des larmes. Je n'arrivais pas encore à comprendre. Je n'en croyais pas mes oreilles. Elle était évidemment femme.

Elle n'avait pas la moindre ressemblance avec un homme.

« Comment pourriez-vous être un homme, dis-je, effrayé. Je ne peux pas le croire. Vous vous moquez de moi.

— C'est vrai, je suis un homme. » Elle faisait oui de la tête, mais ses paroles semblaient la démentir elle-même. « Comment peut-on m'appeler homme ? Toi, tu seras un homme. Tu as de la chance. Avant d'avoir seize ans, j'étais comme toi. Mais j'étais pauvre, et domestique. Même alors j'étais très ambitieux. Maintenant, tout est fini. Je suis devenu tout à fait femme et pourtant je ne suis pas une femme, je suis la maîtresse de ton parrain. Enfin, il me traite bien, et je lui appartiens entièrement. Si je ne restais pas avec lui, qu'est-ce que je pourrais faire ? Il m'a rachetée. Je suis bien mieux avec lui que dans la troupe de théâtre. Je dépends complètement de lui pour vivre. Tout ce que tu vois ici, il l'a acheté pour me le donner. »

La fin de son histoire avait tout à fait dépassé ma compréhension. J'avais le sentiment que je rêvais, et je ne pouvais pas croire qu'elle fût un homme et liée à mon parrain par une relation de ce genre. Aujourd'hui, je trouverais la chose extraordinaire, mais, à l'époque, j'étais enfant et je n'avais aucune expérience de la vie. En outre, avant de pouvoir m'étonner de son histoire, je regardais son beau visage triste, et les larmes qui coulaient sur ses joues poudrées ; tout mon cœur allait vers elle. Je savais que son malheur était plus grand que le mien. Les enfants sont facilement inclinés par la sympathie. Je m'oubliai complètement et lui prenant le mouchoir des mains je séchai ses larmes. Elle me laissa faire en silence.

« Quand je quittai mon frère, il avait à peu près ton âge, et je me souviens qu'il te ressemblait un peu aussi, reprit-elle doucement. Mais maintenant, après douze ou treize ans, je ne sais même pas s'il est vivant. Je ne

sais pas si ma mère est vivante. Depuis que je suis entrée dans la troupe de théâtre, je ne suis jamais retournée chez moi. J'ai demandé aux gens de faire des recherches, mais personne n'a jamais pu trouver la moindre nouvelle. J'ai oublié peu à peu beaucoup de choses. Depuis que je suis avec ton parrain, je l'ai entendu parler de toi. J'ai voulu qu'il me montre ta photographie. Quand j'ai vu ta photographie elle m'a fait souvenir de mon frère. Plus je la regardais plus j'avais le sentiment que tu lui ressemblais. Regarde, je porte même ta photographie sur moi. » Elle tira un médaillon d'or qu'elle portait suspendu à son cou par une chaîne d'or et l'ouvrit. A l'intérieur, il y avait le portrait d'un enfant — moi, pris l'année précédente — debout près de mon parrain. C'était un bon portrait, bien qu'il me donnât l'air plus charmant que je n'étais. Il y en avait une épreuve dans ma chambre.

Confondu, je regardai le portrait. Je le pris et je le retournai. Des pensées que je n'avais jamais eues auparavant me traversèrent l'esprit. Ce n'étaient pas des pensées d'enfant.

« Tu n'es pas fâché que je te compare à mon frère et que je porte ton portrait ? » murmura-t-elle doucement. Puis, au bout d'un instant de silence, elle ajouta tristement : « Mon pauvre petit frère n'a jamais eu même de portrait. Je n'ai rien pour me faire souvenir de lui. »

Elle ne put en supporter davantage. Le sentiment de son malheur l'emporta, et me serrant contre elle, joue contre joue, elle se mit doucement à pleurer en tremblant comme de froid.

Je pleurai avec elle. Je la serrai très fort pour la consoler sans pouvoir dire autre chose que « Maman, maman ! »

Brusquement, elle se redressa et me repoussa, se leva et dit : « Je crois que ton parrain est arrivé. » Elle essuya mes larmes avec une serviette en disant :

« Ne dis pas à ton parrain de quoi nous avons parlé.

— Non, je ne le dirai à personne », répondis-je en secouant la tête.

« Alors reste à jouer un peu pendant que je vais me laver la figure. »

Elle me quitta tendrement et je regardai son visage dont le maquillage était délayé par les larmes.

J'entendis tousser mon parrain, et il entra dans la pièce. Son domestique qui était avec lui me fit encore une grimace moqueuse.

« Tu t'es bien amusé ? » demanda mon parrain avec un sourire.

« Oui », répondis-je en me levant. Puis je me détournai pour me diriger vers le cabinet de toilette, de crainte que mon parrain ne vît que j'avais pleuré.

J'entrai dans le cabinet de toilette. Elle se poudrait, mais elle eut vite fini et me dit en souriant : « C'est toi ! » Puis elle me passa une serviette mouillée sur la figure et m'emmena par la main.

Elle accueillit mon parrain en lui demandant pourquoi il était tellement en retard. Il s'expliqua d'un air assez embarrassé. Il dit qu'il avait été invité à dîner, qu'après deux services il avait essayé de partir, mais que son hôte n'avait pas voulu le laisser faire et l'avait retenu. Si bien qu'il n'avait pu venir que maintenant. Cependant, il n'avait pas beaucoup mangé, et avait gardé de la place pour dîner encore.

Quand je vis mon vieux parrain qui s'expliquait à grand'peine j'eus beaucoup de mal à m'empêcher de rire. Mon parrain ici et mon parrain à la maison étaient deux personnes différentes. Ici, mon parrain essayait d'être beaucoup plus jeune.

Puis le boy et le domestique de mon parrain entrèrent. Ils mirent la table, apportèrent du vin et des plats, et nous commençâmes notre repas.

Nous étions assis à une petite table carrée au milieu de

la pièce. Elle et mon parrain étaient face à face. J'étais entre eux près d'elle. Elle et mon parrain buvaient du vin à petites gorgées. J'étais le seul à manger.

Elle m'appelait : « Petit frère ». Elle me parlait beaucoup et s'occupait beaucoup de moi. Son amour rayonnait vers moi et je n'arrêtais pas de la regarder. Elle était heureuse, maintenant, elle riait, elle parlait. Mon parrain ne pouvait pas deviner qu'elle avait pleuré en me racontant son histoire. Quand je vis qu'elle était heureuse, je devins heureux aussi. Je ne m'étonnais pas qu'elle ait pu être si triste en pleurant sa vie, et qu'elle pût tant s'amuser à vivre maintenant. Les larmes après le rire, le rire après les larmes, pour un enfant, c'est naturel. Je ne compris que des années plus tard que cette instabilité émotive était la raison qui l'empêcherait d'être jamais autre chose qu'un jouet.

Il était tard quand j'eus fini de manger. Mon parrain appela le domestique pour me faire ramener à la maison. Il dit qu'il serait prêt dans un instant. Elle ne désirait pas maintenant me laisser partir et me reconduisit jusqu'à la chaise à porteurs. Elle murmura qu'il ne fallait pas que je l'oublie et me demanda de venir jouer souvent. Je promis, je l'appelai « maman » et lui montrai toute l'affection que j'avais pour elle.

Le domestique fit beaucoup de plaisanteries quand nous arrivâmes à la maison. Il me dit que mon parrain ne rentrerait pas de la nuit et qu'il dormait souvent là-bas. Cependant, je n'éprouvai aucune surprise et ne soufflai pas un mot de ce que nous avions fait. Dorénavant, j'avais une mère. Oui. Je pensais avec fierté : moi aussi, j'ai une mère. J'allais souvent chez elle. Là on me donnait des bonbons, de l'affection, des amusements, de la bonté. Quand je rentrais, je ne trouvais plus ma vie solitaire ni monotone. Je n'étais plus jaloux du petit domestique parce qu'il avait une mère à lui.

Elle m'apprit beaucoup et me donna beaucoup de

jours heureux. J'eus la joie de son affection et de son amour plus de deux ans ; deux ans qui eurent le plus grand prix pour la future formation de mon caractère. Cependant, un soudain changement du sort me l'arracha — la mort de mon parrain.

A peine était-il mort qu'une foule de parents arriva pour régler ses affaires et prendre la suite de ce qu'il laissait. Je devins leur pupille, ils s'occupèrent de mon instruction. Je n'avais aucune liberté. Le domestique fut renvoyé, et il n'y avait personne pour m'emmener à sa maison. Même s'il y avait eu quelqu'un pour m'emmener on ne m'aurait pas permis d'y aller. Je n'avais alors que dix ans. Je n'aurais pas pu me révolter et je ne savais pas comment me révolter.

Il y a bien des années de tout cela. J'ai échappé aujourd'hui aux liens de la famille et je jouis d'une liberté raisonnable. Une des premières choses que j'ai faites une fois adulte a été de rechercher cette mère, pour voir si je pourrais, en la ramenant, ressaisir le bonheur des jours passés, et pour qu'elle sache ce qu'avait été pour moi sa bonté. Cependant, je ne savais pas où la chercher. Je ne sais pas combien de fois je suis retourné dans la rue qu'elle habitait. Je la remontais et la redescendais sans cesse, mais on en avait fait une large avenue de circulation, et tout l'emplacement où avait été sa maison était occupé par une haute construction de style occidental, pleine de magasins.

La vie ancienne avait été balayée par la violence de la vie nouvelle. Il était évident qu'aujourd'hui les gens comme elle ne pouvaient pas survivre. Mais que lui était-il arrivé en réalité ? Avec qui vivait-elle ? Vivait-elle ou était-elle morte ?

Ce sont des questions auxquelles il n'est pas difficile de répondre. Je me rends bien compte que les gens qui ont assez peu de caractère pour passer leur vie à servir de jouet aux autres n'ont pas le droit de vivre aujour-

d'hui, qu'aujourd'hui ils ne peuvent pas survivre. Mais je ne peux me défendre de pitié et de regret à la destruction de celle qui m'avait été une mère. Et lorsque je songe à la tragédie d'une vie que le caprice d'un système injuste a sacrifiée, la colère me fait éclater en malédictions.

Je sais qu'elle n'a pas été la seule à souffrir. Je sais qu'il y en a eu beaucoup comme elle jadis et qu'il y en aura beaucoup d'autres dans l'avenir ; le système est trop cruel, et il y a trop de gens sans caractère.

J'ai pitié des gens sans caractère, et je maudis le système. Ainsi faut-il bien continuer de vivre.

PA-TCHIN

Traduit du chinois
par G. I. Begley et Dominique Aury.

QUEL EST CE CŒUR ?

Quel est ce cœur qui me parle à l'oreille
D'araignées d'eau, d'Espagnes, de tambours
D'un battement doux comme un bruit d'abeille,
Quel est ce cœur qui me parle d'amour ?

Quand la licorne à l'orée s'émerveille
A contempler l'espace des labours,
Quand la volée de la grêle appareille
Au vent vernal, assombrit l'alentour.

Quel est ce cœur de douceur et de cendre
Ou ce passé qui battait comme un cœur
Quand je veux vers l'enfance redescendre
Vers les forêts où sifflaient les piqueurs

Vers la rivière au sommeil éternel
Les peupliers de tristesse et de pluie
Terroir bourru comme un être charnel
Nuits détendues trouées d'or et de suie

Quel est ce cœur, dites ? — ce cœur qui peine
Et me cyclope à chaque battement,
Ce cœur trop gros qui cogne sur la plaine
Démesuré, pesant comme un tourment

Ce cœur fervent soufflant comme une forge
Mais c'est le tien ! Ne le savais-tu pas ?
Cet éventail qui palpite en ta gorge
Ce sablier qui s'use à chaque pas

Pour lui, pour toi, la mort a des appas,
Elle vous siffle en ce fin tuyau d'orge.

FESTINS

Portez poignées d'eaux et verrées de paille
Puis fumants ragoûts de pattes d'anguilles
« Riens tout neufs » boulus, bases de ripailles
Ou fesses d'anchois — sautées en quadrilles,

Sycophantes blanchis au clair de lune
Pissenlits bourrus, lampions, menu vair,
Fumées des clochers, sons de bouts d'enclume
Daubes de bambous, soleils entr'ouverts

Entre les banquiers et les saltimbanques
Les poux endômés de chapeaux melons
Les clochards hirsutes, les mecs à la manque
Gorgés d'Armagnacs (ou de Bourguignons)

Le ciel est morose et les gens sont gris
Certains endormis le pif dans les roses
Fête bat son plein, printemps rabougris
Mais qui font vibrer nos aponévroses

Filles tétonnées aux cieux étonnés
Aux lèvres cerise, au mutin minois
Mais qui deviendront aux temps surannés
Vieilles au profil à casser des noix,

Mandarins déçus du sexe des anges...
— Las ! En attendant faut que la dent mange.

AH ! TRISTES PÉDAGOGUES !...

Aurai-je donc passé ma vie
Rusé, honteux comme un bâtard
Sous le clair regard d'Octavie
Plus féroce qu'un vieux Tatar ?

Entre autres pauvres pédagogues
Tout seuls devant le tableau noir.
Évoluer de la classe aux gogues
Ah ! le très charmant promenoir.

Plus tristes qu'oiseaux de Minerve
Hiboux effarés en plein jour
Nonobstant les verres-conserves
Et brûlés d'un stérile amour

Pour Synecdoche ou Catachrèse
Ou les Sommes en forme d'if
Pour la Cozère ou la Lorrèze,
L'ablatif et le gérondif

Sous les yeux de quarante élèves
Dépeignés au vent du printemps
Aux cartables bourrés de rêves
Au torse en chandails éclatants.

Chaque matin les mettre en cage,
Tel est notre triste destin,
Limiter le bruit, le saccage
Se tenir pour sûr et certain
De tout. Parfois, ça décourage !

Et c'est ainsi, chaque matin.

MAURICE FOMBEURE

LA FUITE

Nous entendîmes un matin la Citroën s'arrêter devant la porte. Mon père entra dans l'appartement en coup de vent, embrassa les enfants qui se précipitaient vers lui, et nous dit, sur un ton qui n'admettait pas de réplique :

« Allez, vite. Il faut que vous déménagiez. Je vous remmène tous à Villebon. Vous avez deux heures pour faire les valises. Les déménageurs seront là dans la matinée. Commencez à emballer le linge et les livres. »

Nous restâmes médusées, ma mère et moi. Ces mots tombaient comme un couperet sur la nuque d'une vie tranquille, mais non point complètement innocente. J'eus la force de balbutier à travers ma gorge serrée :

« Mais... mon bachot... mes études... »

Il explosa :

« Tes études ! Tu t'en fous bien de tes études ! Tu préfères aller danser avec des freluquets. Je le sais. Je t'ai fait suivre. Cette comédie a assez duré. Ça va changer. Je suis ton père. Tu n'as qu'à obéir. »

En criant, il m'avait saisie au bras, et ses doigts de fer, s'enfonçant dans ma chair, me faisaient mal. Je n'osai faire un geste pour me dégager, mais je sentais mon visage se gonfler et tout mon corps se crisper dans les horribles nœuds de la colère refoulée. J'en perdais le souffle, et la haine vibrait comme un gong dans ma poitrine. Je m'efforçais de ne pas regarder du côté de mon père, afin qu'il ne pût voir dans mon regard une

intention meurtrière. L'orgueil me permit de garder bonne contenance jusqu'à ce que l'étau de ses doigts se fût desserré. Alors j'allai chercher refuge dans la solitude de ma chambre où je me soulageai en sanglots silencieux qui me déchiraient la gorge. J'entendais ma mère dans le couloir qui osait demander des explications.

Depuis huit jours, il n'avait pas perdu son temps. Il avait écrit au propriétaire de l'appartement pour résilier la location, puis à une entreprise de déménagement pour emmener le mobilier. On voyait à son air que ces dispositions ne pouvaient être remises en question. Depuis des mois, il attendait ce jour où il pourrait remettre enfin la main sur nous. La guerre n'était qu'un prétexte, et mes études ne lui importaient que dans la mesure où le succès les couronnait et flattait sa vanité. Au premier échec, il envisageait de me garder jalousement auprès de lui.

Ma mère tenta de parlementer, argua de la nécessité de me faire passer le bachot à la session d'octobre, mais la décision était sans appel : je travaillerais avec lui dans son bureau et je deviendrais commise au Trésor. Le bel avenir que c'était là ! Écoutant cela, à travers la porte, je grinçais des dents de rage. Mon impuissance suscitait une angoisse physique qui m'étouffait. Mais, à d'autres moments, la révolte flambait haut et clair. Broyée, terrassée par une volonté exécrable, je trouvais la force de pousser de grands éclats de rire intérieurs : « Je serai un jour la plus forte, mon beau salaud de père ! Tu vieilliras alors que je serai dans mon âge triomphant. Tu mourras avant moi, et cette pensée me comble de joie, car je ne connaîtrai de réelle liberté de l'esprit que lorsque tu seras mort. »

Nous aurions quitté Bordeaux dans la matinée, et, le lendemain, je me réveillerais dans ma chambre d'angle, au village. Un petit jour triste filtrerait à travers les volets, et j'entendrais s'enrouer les coqs de la basse-

cour voisine, et je serais là, passive, devant une blanche journée anonyme qui ne m'appartiendrait pas et qu'il faudrait pourtant entamer.

Nous étions à peine arrivés à Villebon que mon père, sans tarder — je n'avais pas encore terminé mon installation — organisa mon emploi du temps. D'abord, je n'avais pas le droit d'être dans ma chambre, sauf pour dormir. Il m'était interdit de m'enfermer au verrou et de lire le soir.

Avant de m'admettre dans son bureau, il voulait me faire travailler les rudiments du Droit. Il m'installa donc une petite table dans le salon toujours traversé d'allées et venues, attenant à son bureau, d'où il pourrait facilement surveiller mon application. Je devais être au travail à huit heures et ne pas perdre mon temps en lectures frivoles.

Le premier jour de notre arrivée, j'étais allée fouiller dans une pièce qui servait de débarras et où s'accumulaient, en temps ordinaire, livres et revues. J'espérais y trouver pâture. Dans la journée, il m'était difficile de lire autre chose que des livres d'étude, mais, la nuit, pendant que mon père dormirait, je pensais bien en faire à ma tête. D'ailleurs la surveillance finirait peut-être par se relâcher ? J'avais l'expérience de ces dictatures provisoires qui se désagrégeaient lentement au fil des jours, pour retourner à une tyrannie routinière, faite de petites tracasseries plus que de grands interdits.

Je mis la main sur un gros bouquin qui comportait bien mille pages : *L'Amour aux Indes*, et dont la couverture portait une image suggestive. En sous-titre : « La science de l'amour. » Tiens, tiens ! Voilà ce qu'il lisait, le vieux, pour s'exciter ! J'allai cacher le livre sous mon matelas. Le soir même, mon père me demandait, avec des périphrases, si je n'avais pas trouvé un livre dont il me décrivit la grosseur, le format, la couleur, mais sans m'en dire le titre. Parbleu, il ne tenait pas à

ce que ma mère sût qu'il faisait d'un livre pornographique les délices de ses nuits solitaires. Je fis mine de ne rien savoir. Comme il n'était pas sûr que je fusse la coupable, il ne pouvait trop se découvrir en me révélant ce qu'était ce livre.

Je faisais l'innocente, niant mollement, avec un air d'incompréhension totale. Ma mère assistait à cette curieuse scène qui se jouait à l'intérieur des personnages, mon père ne pouvait extérioriser la colère qu'il avait d'avoir été joué, sous peine de se trahir — mais son agitation et son inquiétude électrisaient l'atmosphère ; quant à moi, le souci de bien cacher mon secret ne me faisait pas aller jusqu'au mensonge caractérisé, qui eût été de protester hautement de mon innocence (si mon père m'avait prise en flagrant délit en découvrant l'objet, la sanction eût été très dure), mais donnait à mon attitude quelque chose de mou et d'épais qui laissait à penser que je n'étais pas étrangère à cette disparition. Ma mère voyait bien aussi, par le climat un peu trouble qui entourait cette affaire, que le livre était de ceux qui font rougir la vertu. Elle avait cet air un peu égaré, tandis qu'elle regardait alternativement vers mon père et vers moi, des gens qui craignent de comprendre. Elle aurait voulu détourner la conversation d'une faute qu'elle ne connaissait pas, mais dont elle devinait que les bonnes mœurs avaient à souffrir.

Elle avait fait aussi des découvertes : des lettres d'amour écrites par mon père à l'ancienne petite bonne, Gervaise, et que celle-ci lui avait rendues. La jeune fille était restée au service de mon père après notre installation à Bordeaux. Il prétendait avoir pris une femme de ménage pour tenir son intérieur, mais, en fait, c'était pour vivre avec Gervaise qu'il nous avait fait partir de Villebon.

Gervaise avait été heureuse d'entrer dans une autre place bien avant notre retour, car elle souhaitait mettre

fin, depuis longtemps, aux exigences de son patron, et, d'ailleurs, les gens du pays commençaient à jaser.

Les lettres étaient écrites dans les termes les moins équivoques. Il était clair que la bonne servait à plusieurs usages. Elle était partie d'elle-même, excédée. Il lui promettait monts et merveilles, pour qu'elle revînt le voir quelquefois. Les lettres débordaient d'une passion sénile et craintive. Il lui reprochait son indifférence et lui rappelait d'agréables moments qu'ils avaient passés ensemble.

J'éclatais de rire en lisant ces lignes éplorées. Le voilà donc, ce grand méchant loup, s'aplatissant aux pieds d'une gamine et mendiant une étreinte, d'ailleurs rétribuée.

C'était d'un tel homme que nous avions peur ! Quelle était donc notre lâcheté ! J'aurais voulu avoir le courage de dire non à cette tyrannie, même au risque d'être rossée. Mais il eût fallu être prête à me défendre. Rien ne me préparait à cette épreuve de force. Je ne pouvais tenter de me révolter tant que je n'étais pas sûre d'aller jusqu'au bout et de répondre à la force par la force. En imagination, je déployais ma colère comme un rouge étendard en avant d'une révolte sans merci. Mais la simple perspective de cette bataille physique entre mon père et moi m'épouvantait. J'en étais arrivée au point de souhaiter sa mort ou la mienne. Que l'un de nous deux y laissât sa peau ! Plutôt la mort que cette vie diminuée, humiliée, que ces craintes continuelles, que ce mépris où je me vautrais, mépris de cette famille sordide, le père un ivrogne brutal, la mère une femelle résignée, les gosses des braillards que j'avais en aversion, mépris de tout et de tous, et mépris de moi-même pour ma lâcheté. Ce mépris m'étouffait. Il était la forme la plus affreuse du désespoir. J'essayais de le neutraliser par la pensée des grands hommes, des belles œuvres, mais l'enthousiasme lui-même, l'admiration avaient un goût d'amertume, car

mon père traquait aussi cette consolation que j'aurais pu me donner en me retrempant dans les beautés vivifiantes de l'art. Il me défendait de lire, m'interdisait d'écouter de la musique à la radio, interceptait les journaux et les revues dès que le facteur les apportait. Il était jaloux de tout plaisir que je prenais. Cela le rendait fou de penser que je pouvais être heureuse malgré lui, contre lui.

Naturellement, je tâchais de déjouer ces persécutions. Quand je le devinais très occupé dans son bureau rempli de monde, les jours de foire, par exemple, je descendais à pas de loup dans la cuisine, à l'étage au-dessous, et je mettais la radio à faible intensité pour attraper quelques bribes de musique. Ou bien j'emportais le journal volé aux vécés où je restais longtemps. Quand je l'avais lu, je le déchirais en petits morceaux dans la cuvette. Ma fringale de lecture cherchait à s'assouvir de cent façons ; je me plongeais dans les dictionnaires et le *Larousse Médical*, — je lisais les feuilles dépareillées des vécés et jusqu'aux petites annonces.

Chaque matin, je guettais le départ de mon père chez le coiffeur où il allait se faire raser. Je courais à la poste pour aller retirer les lettres que Philippe m'adressait poste restante. Je revenais le cœur battant, essoufflée, la lettre, si j'en avais une, dissimulée dans le soutien-gorge. Jamais il ne s'en douta. Pourtant, la chose dut se savoir dans ce petit pays cancanier. Ma mère, indulgente pour tout ce qui concernait mes amours, me demandait des nouvelles de Philippe. Je lui en donnais à contre-cœur. J'avais trop besoin de son alliance pour la rebuter.

Humiliée et brutalisée depuis longtemps (car mon père ne se gênait pas pour la frapper au plus fort de ses colères), elle aurait bien voulu vivre loin de lui. Je la poussais à partir et à divorcer. Je songeais moins à elle qu'à moi, qui pourrais reconquérir ainsi ma liberté, car je jugeais la faute de mon père avec Gervaise de bien

peu d'importance, à côté de la tyrannie dont il faisait preuve depuis des années. Mais, tenue par ses principes religieux, elle ne voulait pas divorcer et hésitait à quitter le domicile conjugal. Pour aller où ?

Elle avait engagé une autre bonne, petite fille de l'Assistance, seize ans à peine et encore très proche des jeux de l'enfance. Elle la surveillait de près, moins par méfiance que pour protéger la pauvrette des entreprises de mon père.

Avant de venir chez nous, la petite avait été placée à la campagne. Mon père, qui connaissait la dureté des travaux des champs, prétendait avoir pitié d'elle et ne voulait pas qu'elle se fatiguât trop dans sa maison. Je connaissais maintenant ce genre de pitié et savais comment il finissait. Il avait imaginé de me faire laver la vaisselle à la place de Maria, qu'il forçait, malgré les protestations de ma mère, à s'installer confortablement dans son fauteuil, pour la reposer des travaux du jour. Ainsi, il faisait d'une pierre deux coups : il prouvait à la petite sa profonde sollicitude, et il trouvait le moyen de m'humilier.

« Ah ! ah ! On lui fera voir, à l'intellectuelle (il prononçait ce dernier mot avec une emphase hargneuse), comment un père bafoué remet de l'ordre chez lui ! »

La bonne, ahurie, se laissait faire, se demandant dans quelle maison de fous elle était tombée ! J'étais contrainte de plonger mes mains dans l'eau grasse, car nous n'avions pas l'eau courante, il fallait aller chercher l'eau au puits, la vaisselle se faisait dans une grande bassine, et il n'était pas question de la renouveler en cours de travail. On l'économisait pour ne pas avoir à transporter deux seaux à bout de bras du fond du jardin. Mon père savait que je répugnais à faire ce travail avec cette eau sale, et il l'avait choisi par un raffinement de cruauté, bien qu'il ne fût pas le plus pénible des travaux de la maison.

Je ne voulais pas pleurer devant lui, mais, comme je tournais le dos à la famille consternée, je laissais couler mes larmes dans l'évier, silencieusement. Mon orgueil souffrait mille morts, moins du travail à faire que des conditions dans lesquelles je le faisais.

C'était cela que mon père appelait me mater. Je n'étais plus rien, je me confondais avec cette eau de vaisselle, à quoi la graisse donnait une épaisseur presque physiologique, comme si j'eusse enfoncé mes mains dans une chair fraîchement tuée, encore tiédasse et molle des dernières chaleurs. J'en avais la nausée.

C'était pour mon père un triomphe personnel de me forcer à me plier à ma condition de ménagère. Ainsi, je devenais l'épouse résignée à n'être que ce que le maître voudra qu'elle soit. Je devenais ma mère. Mieux que cela, la contrainte de faire la vaisselle à la place de Maria était comme le symbole de cette condition d'humiliée, par une espèce d'osmose entre l'épouse et la domestique. Ce n'était pas le père qui voulait punir une fille orgueilleuse, mais le mâle qui, par ce biais, voulait me soumettre à la loi du service, à défaut d'autre joug. La rage de devoir me plier à ce désir abject me faisait toucher le fond du désespoir. Sous couvert d'autorité paternelle, il me « possédait », sans que j'eusse la possibilité de protester.

Mes yeux se voilaient, ma bouche séchait. J'avais la sensation de passer dans un laminoir extrêmement fin où tout mon corps s'aplatissait et s'allongeait démesurément dans un grand émiettement d'os brisés ; de nerfs arrachés. J'aspirais à m'anéantir pour échapper à cette souffrance, et j'aurais voulu anéantir avec moi la maison et tous ceux qui l'habitaient dans un même cataclysme : le feu, une bombe, n'importe quoi, mais qu'ils meurent tous et moi avec eux dans un dernier ricanement de haine.

Chaque soir se renouvelait la comédie de la vaisselle.

Mon père y prenait un plaisir triomphant et ricaneur. Tout ressort se cassait en moi. J'avais beau me représenter la mesquinerie de l'enjeu pour essayer d'en rire, l'humour ne pouvait me secourir assez, dans cette lutte féroce entre deux orgueils ennemis, pour me distraire de ma haine.

Je ne parlais presque plus. Mon air sombre, l'éclat de ma voix à certains moments, la fébrilité de mes gestes alarmaient la bonne Marielle, quand, prenant son courage à deux mains, elle frappait deux petits coups à la fenêtre du rez-de-chaussée, où, dans la journée, je travaillais. J'ouvrais la croisée pour lui dire, à voix basse, qu'un jour il y aurait un drame à la maison. La haine qui perçait dans mes discours lui faisait peur. Elle tentait de me calmer, me conseillait de patienter. Il ne me restait guère qu'un an et demi avant ma majorité. Je me récriais : un an et demi perdus par la faute de ce fou furieux, qui me tuerait, sans doute, avant mon départ ! Je ne pouvais en supporter l'idée. Un an et demi : les jours les plus précieux de ma jeunesse, écrasés sous ce rouleau compresseur, et tout le désir, toute la joie expansive qui coulaient dans mes veines en flaques inutiles, perdus ! Non, c'en était trop. Je serais partie ou morte avant ! Marielle essayait d'apaiser mon exaltation. Puis, entendant la porte du bureau de perception s'ouvrir derrière moi, elle me disait adieu vivement, et déguerpissait.

« Avec qui parlais-tu encore ? disait mon père.

— Avec Marielle.

— Je t'ai déjà défendu de parler avec cette vieille folle ! C'est elle qui porte tes billets doux aux freluquets... »

Mes billets doux ! J'esquissais un sourire.

« Je te prie de me respecter, ou sans quoi... », il levait la main. Je feignais l'indifférence. Il me regardait d'un œil torve :

« Tu t'es encore mis de la poudre ce matin, je la sens d'ici ! »

Bien que le parfum fût discret, c'était vrai. Rien ne lui échappait. Il surveillait tous mes gestes. Me voyait-il m'approcher d'un miroir, il ricanait :

« Ah ! tu te crois belle ! mais tu es laide, ma pauvre fille ! Tu n'as rien pour plaire. Tu serais plutôt un remède à l'amour. Si tu veux des hommes, tu deviendras une de ces horizontales, folles de leur corps, qui se bichonnent toute la journée. C'est tout ce qui t'attend. Qu'est-ce qui voudrait de toi comme épouse avec ton museau enfariné ? »

Il aurait bien voulu me voir répondre, mais je continuais de me coiffer devant la glace, le menton haut, les cheveux rejetés en arrière et le regard attentif, en feignant de ne point écouter ses sarcasmes.

Furieux, il m'attrapait par le poignet, pour me détourner de ce miroir où je trouvais le moyen de fuir :

« Tu me nargues, putain ! Sais-tu bien que je pourrais te faire visiter par le docteur ! »

Je lui faisais face et le regardais dans les yeux sans dire un mot.

Il me secouait le bras :

« Tu n'es plus vierge, n'est-ce pas ? »

Je ne bronchais pas.

« Vas-tu répondre, saleté ! »

Je baissais les yeux, l'éclat de cette haine amoureuse était insoutenable. Cet homme était consumé d'une horrible jalousie.

J'avais peur. Était-il possible qu'il eût le droit de faire vérifier si j'étais encore vierge ?

Il finissait par me lâcher. Je frottais mon poignet endolori. Il soufflait :

« Ah ! je vais t'en faire voir, moi. Tu vas danser, ma belle ! »

Un jour de novembre, comme les enfants venaient de

rentrer de l'école, ma mère et moi, dans la cuisine, nous faisions les rôties pour accompagner le thé du goûter. C'était le seul repas où nous fussions tranquilles, mon père ne goûtait jamais, il se contentait de descendre un nombre respectable de fois au cellier où son verre l'attendait, renversé sur le tonneau. Nous fûmes alertés par les appels impérieux de mon père à l'étage au-dessus :

« Venez voir, vous autres, venez tous ici. »

Inquiètes, car cette voix ne présageait rien de bon, nous montâmes au premier étage, ma mère, la bonne et moi, à la queue leu leu, suivies de ma petite sœur Bernadette. Nous trouvâmes mon père, sur le seuil de ma chambre, montrant quelque chose par terre. Nous avançâmes prudemment. Ma mère tendit le cou pour regarder dans la pièce et poussa un cri d'horreur. Au milieu de la chambre, devant l'armoire à glace, à même le tapis, s'enroulait, pacifique et goguenard, un énorme étron.

Le saisissement me laissa sans voix. Je n'en croyais pas mes yeux. Le voisinage de ce tapis d'Orient et de cette matière fécale, dans cette chambre coquettement arrangée, avait quelque chose d'invraisemblable. J'aurais eu envie de me pincer, comme on le fait dans les romans, si je n'avais su, sans recours, que mes sens ne me trompaient pas et que cette rencontre entre deux ordres contradictoires était bien réelle.

« Qui a fait ça ? » dit mon père en désignant d'un doigt vengeur l'objet du scandale.

Et comme nous restions pétrifiées :

« Je donne trois minutes à la coupable pour avouer. »

Solennel, il tira sa montre.

Nous nous regardâmes avec effarement.

« Mais, enfin, je ne comprends pas, dit ma mère, simplette, il y a des cabinets...

— Tais-toi donc, fit mon père. J'attends ! » ajouta-t-il, justicier.

Nous considérions l'innommable objet. Quelles dimensions ! Il était tout à fait invraisemblable que l'un des enfants eût produit ce volumineux témoin. C'était d'un diamètre peu courant. Je n'avais jamais rien vu d'aussi monstrueux.

« Si le coupable avoue, je ne le punirai pas. Il se mettra à genoux et me demandera pardon. Ce sera la seule sanction », dit mon père.

Il aimait ce rite qui rehaussait son prestige. Il le renouvelait chaque fois qu'il voulait, à l'occasion d'une faute quelconque, raffermir son autorité. Il voyait, dans la prosternation du coupable, le symbole de sa puissance. Il s'érigeait en juge détenant tous pouvoirs. Rien ne pouvait être plus doux à son cœur que cette humiliation qu'il faisait subir sous couvert de sanction.

Personne ne se dénonça. Mon père, avec une indulgence inhabituelle, nous dit qu'il voulait bien passer outre, mais à condition que le fait ne se renouvelât pas. En retournant dans la cuisine, ma mère donna ordre à Maria de nettoyer le tapis et de faire disparaître l'excrément, puis, comme elle se mettait en devoir de servir le thé, je l'entendis dire, à voix basse, que c'était sûrement Maria qui avait fait le coup.

« Quoi ! lui dis-je, tu ne crois tout de même pas que Maria... »

Ma mère se détourna sans répondre et se mit à remuer ses casseroles sur le fourneau. Elle savait bien que ce n'était pas Maria. Pourquoi feignait-elle de croire à sa culpabilité pour détourner le soupçon du vrai coupable ?

Non, ce n'était pas Maria. Il était peu probable que cette jeune fille, presque une enfant encore, effacée et docile, et depuis deux mois seulement à notre service, ait eu assez d'esprit et de grossièreté pour marquer par là même qu'elle nous « emmerdait ». Pourquoi aurait-elle fait un geste qui pouvait motiver son renvoi ? Ma mère était très bonne pour elle, la dispensant

des grosses corvées qu'elle faisait faire par une femme de ménage ; quant à mon père, elle n'avait pas à se plaindre de lui, il lui réservait les meilleurs morceaux à table, avant même que ma mère fût servie — par pure démagogie — et il forçait la fille de la maison à faire la vaisselle à sa place. J'étais sûre que l'incongruité de cette ordure au milieu de cette pièce bien tenue était due à une préméditation d'un autre ordre. L'excrément avait, d'ailleurs, une consistance telle qu'il était impossible de croire à une précipitation due à un besoin pressant. Et puis la coupable aurait été faire ce besoin dans un coin sombre, et non au beau milieu de la pièce, sur le tapis (alors qu'il y avait alentour des places de parquet ciré) et devant la glace de l'armoire ! Enfin, elle aurait pensé à enlever aussitôt les traces d'un acte aussi scandaleux, afin que personne n'en sût jamais rien.

Je remarquai que ma petite sœur, Bernadette, avait l'air bizarre. Je l'interrogeai. Elle rougit et se troubla beaucoup. Je réussis à lui arracher qu'elle avait entendu Papa monter l'escalier et s'enfermer dans ma chambre, peu de temps avant que le délit fût découvert.

« Tu es sûre de ce que tu dis ? lui demandai-je.

— Oui, me répondit-elle, prête à pleurer, j'étais en train de jouer avec ma poupée dans l'escalier du grenier... Mais ne le dis pas », me supplia-t-elle.

Cette gosse de dix ans qui n'avait rien dit de ce qu'elle savait pour épargner à son père la honte d'être pris à sa propre comédie, je la regardais avec des yeux neufs. Ainsi, comme moi autrefois, elle souffrait des écarts de la conduite paternelle. Sous ce front insouciant de petite fille s'était forgé le sentiment de l'honneur familial, incarné par le chef de famille, admiré et aimé, dont il fallait prévenir et camoufler les faux pas. Quand elle saurait, plus tard, pour quelle cause elle avait donné ses larmes, ses angoisses, ses sacrifices !

Je me demandais pourquoi mon père avait agi de la

sorte. J'avais lu dans un livre la description de perversions curieuses et que je croyais très rares. Ce que je pouvais connaître de la sexualité paternelle me donnait à penser que cette forme d'exhibitionnisme : m'amener à contempler cet énorme témoignage de son anatomie, était un aspect de ses penchants homosexuels.

Bien que je me fusse toujours efforcée de tout comprendre des choses de la chair, je devais m'avouer que de telles bizarreries me révoltaient. Mon profond dégoût de l'excrément humain était peut-être tout aussi significatif. On pourrait trouver en moi comme le côté négatif de cette perversion. J'avais beau me dire que rien de ce qui était humain ne devait m'être étranger, j'en avais la nausée de penser que j'enfermais en moi l'envers de ces misérables désirs.

Fallait-il que mon père fût inassouvi pour en arriver là ! Ou que ses instincts déchaînés fussent plus puissants que la raison ou le bon sens. Car enfin, comment avait-il pu croire que nous serions dupes ? En fait, il était trop impulsif pour se préoccuper des contradictions de sa conduite. Il avait voulu se venger de mon mépris silencieux en déposant ce signe, à la fois insulte et souillure, dans ma chambre de jeune fille, cette chambre où il avait sans doute rêvé de me prendre.

Mais l'autorité du maître absolu s'arrêtait au seuil de l'inceste, c'était la seule chose qu'il ne pût se permettre avec moi. Il pouvait me tuer, me défigurer, mais me violer, impossible. Il déléguait cet office à ce dépôt infâme qui aurait le double avantage de me compromettre personnellement — car, personne ne se dénonçant, les soupçons se fixeraient naturellement sur moi — et de porter sa présence charnelle au cœur même de mon intimité.

Ma chambre de jeune fille avait été ornée par mes soins. J'y passais de longues heures autrefois avant que mon père fût atteint de sa ridicule folie. Cette pièce

avait beaucoup de charme avec ses deux grandes fenêtres et son balcon. L'ordure qu'il avait été déposer juste devant le miroir — comme s'il eût voulu que, s'y réfléchissant, elle fût multipliée au point d'envahir l'espace — était le seul spectacle sur lequel il pût compter pour m'atteindre dans mon orgueil et me contaminer de ses immondes pensées. C'était encore une façon de me soumettre à sa loi. La petite scène de cabotinage qu'il avait montée ensuite était pour détourner l'attention du reste de la famille. Savait-il que j'avais compris ses manigances ? Se doutait-il que Bernadette aussi l'avait deviné ?

Tout mon être se soulevait de dégoût à la pensée de faire le jeu de cet obsédé. Je pris la résolution de fuir.

Personne n'ignorait, dans le bourg, combien l'atmosphère s'était épaissie à la maison. Alors qu'autrefois je faisais tout pour cacher aux étrangers la façon dont mon père se comportait, les scènes de violence, les ébriétés fréquentes, maintenant je ne prenais plus aucun souci de l'honneur de la tribu et racontais à Marielle, avec mission de le colporter, la vie que ma mère et moi menions près de notre tyran. Je sentais que la crise était proche. Un jour prochain, je fuirais et je préparais mes arrières, afin que l'opinion ne pût me donner tous les torts.

J'aurais voulu que ma mère demandât la séparation de corps, et je l'avais forcée à m'accompagner chez le médecin, en cachette de mon père, pour qu'elle y fît constater les ecchymoses qu'il lui avait faites, au cou et au bras, au cours d'une récente querelle. Le médecin, qui avait peu de sympathie pour mon père, nous délivra une attestation.

Je fis demander par des amis une audience au juge de paix. J'allai au rendez-vous, un soir, à la tombée de la nuit, en m'échappant par la porte du jardin. Je dépeignis au juge notre situation. Je lui dis que mon

père buvait, ce qui aggravait encore la vie quotidienne, qu'il me séquestrait et qu'il battait ma mère. Il me répondit qu'il avait appris toutes ces choses par la rumeur publique. Je fus bien aise de constater que la conduite de mon père était connue. Je montrai l'attestation du médecin. Il me dit que le cas de ma mère était facile à résoudre. Elle devait demander la séparation de corps, sans toutefois quitter le domicile conjugal. Avec les lettres qu'elle possédait, elle était sûre de gagner ; quant à moi, puisque j'avais l'intention de me réfugier chez ma grand-mère, aux Sables-d'Olonne. Il ne fit rien pour me dissuader de partir, du moment que l'un au moins des parents était d'accord, se bornant à m'avertir que jusqu'à vingt et un ans j'étais encore soumise à mon père, à moins d'un jugement en déchéance paternelle porté contre lui, mais que, vu mon âge, dix-neuf ans et demi, ces choses-là se réglaient d'ordinaire à l'amiable.

Comme le juge était, avec le notaire, le seul homme de loi dans le pays, je pensai que mon père viendrait sûrement le consulter après mon départ, et je lui demandai de le conseiller dans ce sens, car, lui dis-je, j'étais résolue à mourir plutôt que de continuer à vivre chez mon père.

J'avais cru que l'humeur tyrannique de mon père à notre retour de Bordeaux ne tiendrait pas devant la routine de la vie quotidienne, mais plus le temps passait, plus il devenait méchant.

Un soir, peu avant Noël, mon père nous fit une scène à propos d'une bouillotte que ma mère voulait mettre dans mon lit, car il faisait très froid et ma chambre n'était pas chauffée. Je n'avais pas besoin de bouillotte, disait-il, en avait-il une, lui ? (Il oubliait qu'un bon feu de bûches brûlait dans sa chambre !) Une bouillotte était l'indice d'une mollesse coupable. Tandis qu'il fallait nous tenir à l'austérité du temps de guerre, à la fru-

galité patriotique, je me roulais dans la fange des sensualités les plus effrénées, je n'étais qu'une fille perdue, un fruit rongé des vers. Ma mère, la bouillotte dans les bras, essayait de discuter, arguant que je toussais, que les draps étaient humides. Mon père fut vite au comble de la colère. Tout rouge et soufflant son haleine empestée par les trop nombreuses libations de l'après-midi, il tenta de lui arracher la bouillotte, mais ma mère résista.

La scène eût été comique s'il ne lui avait porté soudain un coup de poing en pleine face. Elle se mit à saigner du nez. Affolée par ce sang qui coulait sur son visage, je m'élançai entre eux d'un air menaçant en criant : « Je te défends de la toucher ! » Une grêle de coups de pied et de poing s'abattit sur moi. Je me protégeai de mes bras et hurlai de rage, mais je restai paralysée, incapable de rendre coup pour coup, comme si mes mains eussent été de plomb. Alors, je fis un pas de côté pour m'échapper, et sautai dans l'escalier que je franchis en deux bonds, en criant de toutes mes forces : « Salaud, salaud, salaud... »

C'était la première fois que j'injuriais mon père. J'étais épouvantée de mon audace et en même temps soulagée d'une explosion nerveuse qui libérait tant de colères rentrées. En quelques secondes, j'eus descendu les deux étages de la maison, cependant que la bouillotte, lancée vers moi d'une main furieuse, rebondissait sur les marches et allait s'écraser sur les dalles du corridor.

La porte de dehors, barricadée, il m'aurait fallu trop de temps pour l'ouvrir ; j'entendais déjà le souffle court et la dégringolade de mon père dans l'escalier. La peur et la colère décuplaient mon énergie. J'ouvris la fenêtre de la cuisine, puis les volets, et je me jetai dans la nuit glacée.

Dans la rue noire balayée d'un vent sec, je me mis à courir droit devant moi. Je n'avais qu'un mince tricot

sur la peau, mais je ne sentais pas le froid. Je songeais que je venais de commettre un acte sans issue, qui, d'un seul coup, réduisait à néant des mois de patience. J'étais mineure, sous la dépendance de mon père. Aucune loi ne me protégeait. Il faudrait rentrer au domicile paternel. Qu'importait aux faiseurs de lois que j'y fusse reçue à coups de revolver, comme j'en avais été menacée plusieurs fois. J'étais seule, désarmée, soumise au bon plaisir d'un obsédé sexuel, ivrogne et brutal, et mon geste était irréversible, je ne pouvais le rattraper, je ne pouvais pas faire qu'il n'eût pas provoqué une effroyable colère. Car une telle rébellion était impensable pour mon père, elle méritait la plus terrible sanction. L'avait-il assez répété qu'il avait sur moi le droit de vie et de mort ! Je l'avais injurié, je l'avais bravé en me soustrayant à ses coups. Ne devais-je pas me laisser battre docilement? Une infinie désespérance m'emplissait à mesure que je reprenais mon sang-froid.

J'avais peur. Je ne pouvais me résoudre à mourir si jeune. Mon instinct de conservation stimulait encore cet « orgueil de la vie » où mon adolescence s'était découvert une raison d'être. Je me sentais soulevée, en cet instant de désespoir mortel, par une houle puissante. Vivre, vivre, jetait son cri par-dessus les murailles qui m'entouraient dans cette nuit profonde. Je renversai la tête vers les cieux sans étoiles. S'il y avait eu quelqu'un là-haut, eût-il permis qu'un tel cri restât sans réponse ? Mais il n'y avait personne, et ma haine seule emplissait l'espace. Oh ! cette haine, la plus forte douleur de l'homme, je connaissais l'affreuse érosion de ses laves, et recuite et calcinée et durcie, de chaque instant qui s'écoulait; se pouvait-il qu'il y eût place encore en moi pour ce tremblement de peur et ces remous d'angoisse ?

Quel silence dans le village endormi ! Je passais, les nerfs tendus à crier, entre les maisons noires au mufle aplati de sommeil, abritant dans leurs flancs profonds le

silence à peine remué des hommes endormis. Je passais entre les haies indifférentes, les clôtures des jardinets bien soignés, les hauts murs des propriétés bourgeoises, et mendiant un grain d'espoir au moindre clignotement de lumière.

La maison du maire vivait encore.

Je m'arrêtai et fis retentir deux fois la main de bronze, puis, mue par une impulsion profonde, je donnai un troisième coup. Voilà que je devenais superstitieuse maintenant ! Quelle déchéance ! Je maudis cette peur immonde qui m'égarait et, humiliée, j'attendis qu'on vînt m'ouvrir. On me fit entrer dans le salon devant un bon feu de bois. Le maire était le docteur de Villebon. Sa fille avait été ma condisciple au collège de Bordeaux et nous avions conservé des relations de sympathie. Mes hôtes étaient de braves gens, mais mon histoire les embarrassait fort. Ils ne voulaient pas se mêler d'une affaire qui ne les regardait pas et intervenir dans cette épreuve de force qui m'opposait à mon père. Ils ne croyaient pas qu'il pût réaliser ses menaces. Ils me donnèrent de bonnes paroles, me conseillèrent la patience. Le mieux que j'avais à faire était de rentrer chez moi, et d'avoir avec mon père une explication respectueuse. Les innocents ! Pouvait-il être question d'avoir une ombre d'explication avec mon père, quand il ne tolérait même pas, en temps normal, la plus petite remarque ! Il n'était pas homme à donner la parole à l'adversaire, mais bien plutôt à le traiter à coups de fusil.

Je méprisais la prudence pantouflarde de ces petits bourgeois bien tranquilles au coin de leur feu. Je haïssais la paix de cette famille, qui narguait mon désespoir.

Enfin, vers onze heures, le père de mon amie consentit à me raccompagner.

Quand nous entrâmes dans la maison, un peu plus tard, toute la famille était encore sur pied. Mon père s'était installé au bas de l'escalier pour monter la garde,

revolver au poing. Ma mère était blanche comme sa chemise. Il avait dû l'envoyer coucher, car elle n'osait descendre l'escalier pour venir à ma rencontre, et se tenait prudemment au tournant des marches. La présence du maire apporta sans doute quelque variante au numéro de cirque, car mon père prit un air de grand seigneur outragé :

« Alors, c'est vous, docteur, qui me ramenez cette fille perdue ! »

Et comme l'autre s'efforçait de l'apaiser avec un ton faussement jovial, il fronça le sourcil et dit d'un ton solennel :

« Vous défendez une bien mauvaise cause, monsieur. Ma fille est en pleine rébellion. Elle doit être matée. Mais charbonnier est maître chez lui. Désormais, c'est avec ça, ajouta-t-il en brandissant son revolver, que je ferai respecter mon autorité bafouée ! »

Comme le maire protestait :

« Croyez-moi, cher ami, c'est le seul langage que l'on puisse tenir aux fortes têtes ! »

Ma mère, terrorisée par les dangereuses gesticulations qu'il faisait avec son arme, se pencha sur la rampe et m'appela pour abréger la scène :

« Viens te coucher, maintenant, viens, ma pauvre enfant ! »

Comme je passais devant mon père pour monter, il m'envoya un formidable revers de main où était accumulée toute la colère qu'il avait contenue en présence du médecin. Ma tête sonna contre la boule de verre qui ornait la rampe de l'escalier, je me rattrapai aux barreaux pour ne pas tomber et commençai de monter, à moitié abrutie par le coup.

J'entendis le médecin qui disait en sortant : « Allons, allons, monsieur Boulon, vous ne devriez pas agir comme ça... » et mon père qui l'envoyait promener :

« J'agis comme bon me semble, monsieur, et n'ai

besoin de personne pour l'éducation de mes enfants. »

La porte de la rue se referma. Je me hâtai de gagner ma chambre, dont je poussai le verrou, bien que cela me fût interdit, car j'avais trop peur de voir mon père entrer, après le départ du maire, et recommencer la comédie du revolver. En me couchant, je sentis mes cheveux poissés de sang à la place où le coup avait été porté. Mes nerfs, soumis à rude épreuve, lâchèrent brusquement, et je dus enfouir ma tête sous mes draps pour qu'on ne m'entendît pas hurler.

Le lendemain, je mis à profit tous les moments où je n'étais pas obligée de me tenir devant ma table de travail, pour faire mes bagages. Je séchais de peur que mon père n'allât faire un tour dans ma chambre.

Je me chargerais seulement d'une valise et de mon violon. Une malle, avec mes livres et mon linge — que j'allai entreposer chez Marielle — suivrait à petite vitesse. Je m'employai à calmer les appréhensions de ma mère. J'éprouvais quelque remords de l'abandonner, mais j'étais trop occupée de mon propre salut pour songer au sien.

Je devais prendre le car de six heures au bas de la côte du village, mais, comme je ne pouvais descendre la rue sous les yeux de mon père — car, de son bureau à grandes vitres, il était facile de surveiller les allées et venues du dehors — je prendrais à travers champs, de façon à rejoindre la route à la sortie du bourg, un peu après l'arrêt du car.

Tout le jour, je fus dans les transes, tordue d'angoisse à la pensée d'être découverte si près du but ; mais la nuit tombe vite en décembre, dès le moment du goûter, que je pris comme d'habitude avec ma mère et les enfants. Vers cinq heures et demie, je fis mes adieux à ma mère et ce fut avec une sorte d'allégresse désespérée que je m'enfonçai dans l'ombre.

SUZANNE ALLEN

CONTRE L'ESPRIT DE NEUTRALITÉ

Je déteste l'indifférence. J'ai essayé et j'ai eu honte. Elle n'est pas la liberté, ce n'est pas vrai, tout simplement parce qu'elle est une imposture, celle de la prétention à représenter la mort parmi nous.

La mort est la seule puissance incontestable, cela est certain. Parler en son nom, je veux dire au nom de ce que nous serons les uns et les autres, peut-être indifféremment, mais peut-être non, lorsque nous serons morts, serait le triomphe de la raison. Mais la raison ne sait rien sur ce qui nous attend après que nous aurons cessé de respirer, ni sur ce qui est arrivé aux autres avant nous. Elle sait seulement, ou plutôt elle croit savoir, que nous mourons tous indifféremment, c'est-à-dire que tous, indifféremment, nous cessons un beau jour de respirer et notre cœur de battre. Mais elle ne sait pas ce que cache ce mot indifféremment. Elle ne sait pas s'il n'y a pas dans les façons d'être ce qu'on est étant morts, les mêmes différences que dans les façons d'être ce qu'on est étant vivants, et que dans les façons de mourir. Rien en nous ne peut se vanter de le savoir. Tout ce qu'on peut dire sur la mort, c'est qu'elle est constatée pour tout le monde indifféremment par le fait que le cœur et la respiration se sont arrêtés. Mais il n'en résulte aucune connaissance sur ce qui s'est passé juste auparavant, et sur ce qui se passe ensuite. En tirer un jugement, accompagné de mépris, sur l'inutilité de la vie, puisqu'elle ne dure pas et qu'elle est constamment menacée par la mort, est outrepasser les droits du raisonnement.

Vivre, c'est participer, s'intéresser, même si l'on n'entreprend rien de particulier, c'est répondre, quand ça ne serait que par une grossièreté lorsque l'autre a été

trop stupide. Si l'on n'aime pas cela, on n'aime rien, car il n'y a pas d'autre façon de vivre. Et, en tout cas, ce n'est sûrement pas se mêler toujours de vouloir suspendre ou arrêter le mouvement, faire la gueule de travers dès qu'on aperçoit un visage humain, avec l'air de dire : « Fous-moi la paix, espèce de nigaud, apprends donc une fois pour toutes que rien n'a d'importance, que tu es vain et périssable comme tout ce qui vit et surtout aspire banalement à vivre. Il n'y a que l'immobilité qui compte. On y est, au moins, à l'abri des mensonges et de l'oppression, à l'écart de tout ce qui est odieux et, à proprement parler, insupportable. » Je voudrais bien les voir qui ne mentent pas et ne tyrannisent pas. Ces gens-là m'en ont imposé, je l'avoue. Ils continuent même à me mettre mal à l'aise. Peut-être ai-je encore un peu peur d'eux, parce que j'ai peur de la mort. Mais je sais en même temps que je les condamne et que je les hais dans mon cœur, parce que je ne crois plus à leur pureté, qui n'est sans doute, au fond, que la préférence de soi.

Ce n'est pas une réaction d'humeur, préférence de soi contre préférence de soi. Non, je connais un peu l'indifférence parce que j'en ai eu, et que j'en ai encore, la tentation, le matin surtout avant de me lever et de commencer ce qui s'appelle ma journée. Est-ce qu'il le faut vraiment ? Moi aussi, je voudrais bien être tranquille, ne pas avoir à bouger. Il me semble même que j'y aurais droit, par moments, lorsque la vie est trop dure. Mais ce n'est pas possible. Aucune lutte n'est plus implacable que celle qu'on mène contre soi, parce qu'on est obligé. Celle de la civilisation contre la nature, y compris la nôtre, bien entendu, je veux dire l'humaine, est, pareillement, la plus féroce des guerres. Au reste, c'est elle qui les cause toutes, je crois, de près ou de loin. Sinon à quoi servirait l'esprit, qu'à nous tourmenter pour rien ?

Bref, quand j'étais gosse et probablement très tôt (trop tôt sans doute aussi pour que l'idée ait pu être tout à fait juste), lorsqu'il m'arrivait un petit malheur, ma consolation était de me dire : « Dans dix ans, dans trente ans, à plus forte raison dans cent ans, je n'y penserai plus, personne n'y pensera plus. » D'où m'était venue cette défense ? Je n'ai pas eu de grands malheurs

pendant longtemps, Dieu merci. Mais peut-être, hélas, également, car ce qu'il y avait de léger dans cette négligence à l'égard du présent, je l'aurais peut-être perçu tout de suite, si ma vie avait été moins facile. Nous étions pauvres, mais heureux, donc seulement un peu fragiles sentimentalement : le moindre nuage sur nos humeurs, quelques paroles sévères des parents, une scène un peu vive, suivie d'une vraie punition, une peur de gamin dans la nuit, un orage un peu fort, avec le tonnerre qui tombe tout près, la haie qui flambe ou une grange voisine, la boule de feu en plein sur le coq du clocher, le grand coup de vent qui balaie tout pour finir, suffisaient à nous retourner. J'avais besoin d'être rassuré, probablement, comme on dirait en psychologie de nos jours. Mais surtout j'imagine que mon raisonnement me paraissait rigoureux.

Les enfants ont la tête logique. Ils bâtissent leur système très tôt à partir des principes qui rôdent autour d'eux. Ce sont ces principes qui les forment, qui constituent leur premier vocabulaire, même s'ils n'ont pas été formulés devant eux. Pour ce qui est des miens, je grandissais à la campagne, c'est-à-dire dans le silence, parmi les corps. Je savais tout ce qui les concerne. A la campagne, on sait tout cela presque en naissant. On vit dans une sorte de familiarité avec la mort, l'air même, sans doute, vous enseigne qu'il faut partir un jour, tellement il apaise et prépare à obéir. Et puis il y a le cimetière où l'on va souvent faire visite aux parents dans leurs tombes, les enterrements qu'on voit défiler dans le village et où chaque famille ne manque jamais d'envoyer quelqu'un, les oiseaux qu'on ramasse l'hiver, gelés ou égorgés, les arbres couchés dans les bois, la désolation de la plaine en automne. Je m'étais fait de bonne heure ma petite idée sur ce qui arrive en regardant les fourmis traverser la route devant notre maison. Un train passait deux ou trois fois par jour sur le bord de cette route. Je me disais qu'il devait bien y avoir des fourmis qui se faisaient écraser de temps en temps, je me figurais que, pour nous, c'était pareil, un énorme pied invisible ou une grosse machine tout d'un coup nous faisait mourir, et nous n'y pouvions pas plus que les fourmis contre le train.

C'était une invention de gosse. La mort me paraissait

naturelle parce que je me croyais hors de sa portée. Elle me paraissait même d'autant plus naturelle, sans doute, qu'elle était dans ma vie à la campagne un événement pour ainsi dire familier, qui se produisait sans trop de bruit et qui n'en produisait pas trop non plus. Le remue-ménage autour des intérêts était combien plus impressionnant lorsqu'il débordait, vacarme en tête, jusque dans la rue. Mais c'était rare, et dans l'ensemble le village était calme. Ce silence de la campagne est sûrement irremplaçable, avec la liberté qu'il donne, pour l'apprentissage de la patience. Seulement, à ce niveau, bien qu'elle soit très émouvante, la patience est pauvre. Il y manque le drame de l'esprit. Mon raisonnement était pareil : il a fallu que j'aille voir le reste du monde pour le rectifier. Si fort que j'aime la campagne, si grand que soit mon besoin d'elle, je sais que ce n'est pas pour rien que je l'ai quittée. Je ne m'y sens tout à fait à l'aise que lorsque je vais y chercher un peu de repos, ou lorsque je suis chassé d'ailleurs par le dégoût des paroles en l'air qu'on y entend en abondance. Alors il est vrai que la pauvreté de la campagne vaut encore beaucoup mieux que les richesses inutiles d'une civilisation désespérée. Cependant elle vaut moins que l'espoir d'une civilisation riche et réconfortante.

Ces dernières années, au début d'une de mes marches de vacances dans le Massif Central, je suis tombé sur un homme qui était couché seul dans sa petite maison, dont la porte n'était sûrement jamais fermée à clef, parce qu'il était malade. Je n'ai pas su comment il s'arrangeait la nuit, par une sorte de timidité : il aurait fallu que je le demande. J'avais besoin d'une scie pour me bricoler une espèce de canne dans une grosse branche d'amandier que j'avais ramassée le long du chemin et que je ne pouvais pas façonner uniquement avec mon couteau. J'étais entré là, par hasard, pour en emprunter une. L'homme m'a répondu de son lit, en soulevant un peu sa tête derrière son gros édredon rouge, qu'il était paralysé depuis treize ans, qu'il ne pouvait donc pas bouger, mais que je trouverais une scie dans le débarras d'à côté. Je me rappelle fort bien son visage un peu pâle, mal rasé, c'était en semaine, mais aux traits réguliers et fins, de beaux yeux clairs et

doux : il n'avait personne près de lui, les voisins venaient seulement quand c'était nécessaire. Le reste du temps, il était seul et, comme il ne faisait plus très chaud déjà, la porte fermée en plus. En ville, on l'aurait sûrement conduit tout de suite à l'hôpital ou dans un asile de vieillards. Mais, à la campagne, on reste chez soi. Et c'est là qu'on attend la fin. Combien de fois j'ai entendu dire : « J'ai eu mon mari paralysé au lit pendant treize, quinze, dix-sept ans. » Ou bien des maladies plus courtes pendant lesquelles personne ne dort à la maison, ou presque, tant que la mort ne vient pas délivrer tout le monde. Cela, je crois que c'est la vérité de la vie.

Les générations passent, mais la terre est toujours là, comme il est dit dans le Vieux Livre. Dans l'idée de la terre, il y a que tant et tant de gens sont morts avant nous, des grands et des petits, des inutiles et des indispensables, que l'on aurait honte de ne pas admettre qu'il faudra les rejoindre un jour. Il faut qu'il y ait, d'une façon ou d'une autre, une société des morts dans laquelle on entre lorsqu'on s'endort pour de bon, comme il y a une société des vivants, dans laquelle on s'introduit en naissant, puisque la terre, elle, ne meurt pas : elle n'abandonne sûrement pas tout à fait ceux qui l'ont servie, sous prétexte qu'ils ne peuvent plus rien pour elle, parce qu'ils en ont perdu la force. Quand ça ne serait qu'en les absorbant pour qu'ils respirent avec elle et sentent avec elle que la vie continue. Il ne peut pas ne pas y avoir dans l'ordre de l'esprit une certitude analogue. C'est elle que je cherche.

Je déteste aussi l'insistance, naturellement. Seulement, j'imagine, moins que l'indifférence. Car j'ai pu très longtemps, par une sorte d'hostilité hargneuse au genre aristocratique et esthète, me convaincre que je devais supporter la dose de vulgarité que la vie comporte toujours, en m'efforçant de ne pas trop la sentir quand elle me faisait trop grincer les nerfs. La vie bouge nécessairement. Comment l'empêcher de bouger un peu trop pour le goût qu'on a de la justesse et du calme ? Mais il faut avouer qu'à la longue, ou bien c'est parce que j'ai vieilli, la vulgarité me devient elle-même presque insupportable. Je dis presque, parce que finalement on arrive à tout supporter, quand on n'a plus que le choix entre cela et mourir pour rien. Ce n'est pas une raison,

cependant, pour en revenir à l'indifférence, et, pire encore, pour s'en faire une règle. La solution ne peut être que dans la justesse, chaque fois qu'on peut y arriver, et dans la patience pour le reste. Il faut que tout ne soit pas sans importance, sinon ce ne serait pas la peine de vivre. Or on a envie. Et je crois que, lorsqu'on a vraiment besoin de mourir, on y arrive assez facilement, ce qui résout tout. La question est donc toujours uniquement : quoi faire de sa vie pour qu'elle convienne à ce dont on est capable, et aussi pour qu'elle s'accorde à ce que peut être la vie en général ? Ce n'est pas commode de le savoir. On va essayer honnêtement.

La mort gagne un peu trop dans les temps comme le nôtre. C'est ce qui risque de rendre vaine, aujourd'hui, au moins en apparence, toute réflexion sur la vie. Jusqu'à notre pays qui s'en va. Et qui s'en va parce qu'il a perdu le courage et sans doute aussi la force de vivre. Moi, c'est pareil, en ce moment, comme si je n'avais plus rien en moi qui puisse s'opposer à la contagion de l'indifférence, qui fait tout dépérir autour de moi. Pourtant, je sens qu'au fond de ma faiblesse il y a encore une sorte d'attachement à la vie qui remue et cherche sa place. Je continue à lutter au lieu de m'abandonner. En plus, je sais bien que j'aurai encore besoin de beaucoup d'allant pour vivre à mon goût tant que je ne serai pas tout à fait mort ou tout à fait malade. Qui pourra me remonter ? Ou bien si ça reviendra tout seul ? A moins qu'en effet j'arrive à tout perdre définitivement et à me mettre à mourir vraiment ? Mais je ne voudrais pas rester longtemps, il me semble que ce serait affreux, dans mon état actuel de dégoût, d'ennui, de stupeur, qui est également celui de notre civilisation occidentale, avec en plus, chez elle, la vanité. C'est une espèce d'existence irréelle, où il ne subsiste de la vie, avec la respiration, que la capacité et le plaisir de parler indéfiniment pour passer le temps.

On dit que, dans ces cas-là, le secours vous vient de la religion, du travail, ou d'une passion quelconque. Je comprends bien. Mais c'est supposer le problème résolu, comme on le fait souvent en géométrie pour connaître de quoi dépend la solution. Seulement la difficulté est justement que la condition, ou les conditions, nécessaires, soient réellement données. Le remède à la séche-

resse est bien la pluie, la guérison du désespoir, l'espérance, la suppression du vide, qu'il se remplisse d'une façon ou d'une autre. Mais la sécheresse n'engendre pas d'elle-même la pluie, ni la méfiance la foi, ni rien la plénitude. Pour attendre la pluie après la sécheresse, il faut croire que la pluie et la sécheresse viennent alternativement d'un ciel qui tantôt est clair et tantôt se couvre. Ce dont on manque, il faut le recevoir d'ailleurs. Sinon ce ne serait pas en manquer. Parler autrement, c'est tricher, j'en ai la conviction, et précisément avec la vie. Si la vie et la mort ne sont pas deux moments successifs d'une même existence, dont un troisième serait peut-être tout ce qui est avant la naissance, la vie est en l'air, et l'on peut dire d'elle n'importe quoi, qu'elle est absurde, par exemple, ou dérisoire, une véritable humiliation, ou exaltante et inutile à la fois, mais ce n'est que du bavardage, car il n'y a rien là dedans qui vous apprenne à vivre. Il ne peut en résulter, tout au plus, que le commencement d'une carrière artistique, comme ç'aurait pu être le cas pour mon histoire des « dans quinze, vingt ans, cinquante ans, on n'y pensera plus », si la guerre n'y avait pas mis le holà. On ne peut pas juger la vie si légèrement.

Ce serait plutôt elle qui nous mesurerait. Car elle est finalement plus forte que nous tous. On a l'impression, comme pour la terre, qu'une infinité de générations peuvent encore passer, mais qu'elle sera toujours là. Il lui arrivera peut-être un jour, elle aussi, de mourir, à la force, mais elle s'arrange tellement bien pour toujours repousser dans un coin ou dans un autre, qu'on se dit qu'elle est éternelle. Qu'on laisse un champ en friche, il ne tardera pas à se couvrir de ronces, puis de tout petits arbres, dont les graines seront venues de n'importe où, et bientôt ce sera un bois, une forêt, la jungle ; qu'on laisse faire un homme et une femme, ils auront très vite des quinze, vingt enfants ensemble, dont beaucoup survivront et feront de nouveau des dix, quinze, vingt enfants, et ainsi de suite. Vue de loin, la vie, on dirait qu'il faut toujours la rogner, la tailler, la rabattre, lui faire la guerre, pour qu'elle n'envahisse pas tout. Seulement elle ne pousse pas toujours, ni également, à tous les endroits. Hier, c'était l'Europe, aujourd'hui, c'est l'Asie. Ç'a été l'Égypte, puis la Grèce, puis Rome,

puis nos pays du Nord. Et maintenant, c'est ailleurs, de même qu'il y a eu mes grands-parents, puis mes parents, puis moi, demain ce seront mes enfants et mes petits-enfants, ou d'autres. Règle générale : la vie ne pousse bien que là où elle est heureuse. Elle est une sorte de grande liberté, on l'a assez dit, mais sans trop se rendre compte peut-être que c'était le genre ortie qu'on préconisait là. Et il n'y a de liberté possible que là où il n'y a pas de peur de la mort. Comment peut-on être libre en pensant que demain ce sera peut-être fini ? Ce n'est pas l'indifférence qui sauve, car elle est plutôt la préparation à la mort. C'est la capacité d'être content de vivre dans les conditions les plus désespérantes, le genre orties, justement : au milieu des pierres, on est loin d'être mal lorsqu'on est robuste, et lorsqu'on sent que rien ne vous empêchera de lever, de fleurir, de faire mûrir des graines, puis de sécher doucement sur place. Ceux qui aiment l'esprit et la liberté devraient toujours se rappeler que la seule façon de ne pas sentir son corps, c'est qu'il ne soit pas malade, ou lorsqu'il est malade, autre chose, mettons l'espoir, lui apporte cependant de la joie.

Ce que je voulais dire, et que cette image de la vie toute-puissante, qui a tout accaparé un moment, m'a empêché de dire tout de suite, c'est que l'idée d'une condamnation de la vie est contradictoire et, à proprement parler, inconcevable, à moins que peut-être on ne considère la mort du nouveau-né comme le geste du refus pur, j'en ai vu assez, je m'en vais. Sinon toute parole prononcée contre la vie l'est par la vie elle-même, après un débat où il y a eu du pour et non pas rien que du contre. Ce ne peut être en somme que du marchandage. Au pis aller, la vie se combat elle-même, se détruit elle-même, une part d'elle veut ce que le reste ne peut lui donner, c'est donc qu'elle vaut la peine qu'on s'occupe d'elle, c'est donc qu'on l'aime, mais sans doute à la condition que... Le sentiment de tous, même de ceux qui se tuent pour échapper à la dureté de leur existence, est que la vie pourrait être bonne si... Si quoi ? Je pense que c'est toujours une question de prix. Pour aller vite, mais chacun comprendra, disons qu'au-dessus d'un certain poids de peines, de souffrances, de morts, on ne veut plus payer, ou même tout simplement on ne

peut plus payer. Quand ça devient trop fatigant, on préférerait, et, peut-être même, on aime vraiment mieux mourir plutôt que de continuer.

Le premier postulat est donc que l'on ne peut pas vivre sans aimer au moins quelque chose dans l'existence qu'on mène. On vit d'autant plus intensément, disons avec d'autant plus de richesse dans le cœur et dans l'esprit, que l'on aime plus réellement et plus largement l'existence qu'on mène. Pour chacun, par conséquent, il s'agit avant tout de savoir ce qu'il aime et de se le donner. Le bonheur rend généreux. Ce sont les existences pauvres intérieurement qui se traînent dans l'indifférence et dans l'ennui. Encore tiennent-elles toujours à quelque chose, quand ce ne serait qu'à ne pas disparaître, c'est-à-dire à respirer et à prendre de temps en temps un plaisir ou un autre, avoué ou non avoué, avouable ou non avouable. Il y en a qui patientent toute la journée pour les dix minutes pendant lesquelles ils font l'amour le soir. Il y en a qui supportent tout le reste pour l'agrément qu'ils ont à dire ou à écrire qu'ils détestent la vie. Mais, à ce point de misère, le rire est souvent jaune et méchant. Dans ce deuxième cas, en outre, je ne peux pas reconnaître la même honnêteté que dans le premier. C'est que les paroles ne servent pas seulement, et même pas surtout, à contenter celui qui les prononce. Elles servent à communiquer. Or il faut que ce que l'autre recueille soit de la bonne monnaie. Sinon il est obligé de compter, de vérifier, de rectifier, de chipoter. Il n'est pas vrai qu'on déteste la vie parce qu'on dit qu'on la déteste. Ce serait même plutôt le contraire. Personne, en effet, ne force celui qui le dit à le dire. Donc, s'il le dit, c'est qu'il y trouve son plaisir. Il aurait une autre manière, plus simple, plus effective, de se manifester et de manifester aux autres qu'il déteste la vie, ce serait de la mépriser et de chercher ailleurs. Notre époque romantique a eu raison de situer la pointe de la liberté dans la capacité que l'homme a de se tuer. Il peut ainsi se dire à chaque instant que, s'il reste là, c'est parce qu'il le veut et qu'il espère en tirer parti.

En chicanant bien, on pourrait, certes, découvrir la même légèreté et le même intérêt exclusif pour soi dans tous les actes de notre vie, dire, par exemple, que celui

qui fait l'amour impose en quelque sorte cet instant de sa satisfaction à l'autre qui s'en passerait fort bien. On n'aurait guère dans la vie que ce que l'on prend, sans trop attendre qu'on vous l'offre, sinon on attendrait longtemps. C'est un peu vrai. Mais, finalement, pour nos actes, tout se règle selon les lois de l'échange, et ce que l'un cède sur un point, il le rattrape sur un autre, tandis que dans les paroles, surtout dans les écrits, le commerce est plus indirect. On ne répond pas généralement aux paroles comme à des réactions d'humeurs, on croit qu'elles expriment ce qui est, comme disaient les Grecs anciens. Notre époque voudrait bien nous enseigner que c'est une duperie, qu'il faudrait s'habituer, les uns à ne pas attacher trop d'importance aux mots qu'ils entendent, les autres à savoir qu'ils parlent pour ne rien dire, donc tout le monde à jouer avec le vocabulaire, comme il serait bon de jouer avec la vie. Mais ce sera difficile, il me semble. Car il y aura toujours un fou dans le tas qui préférera se taire et voudra que tout le monde se taise, ou les simples d'esprit qui continueront à croire que les paroles sont faites pour dire la vérité. Le premier, s'il parle pour enseigner le silence, s'embarrassera dans sa contradiction et sera bientôt mis hors du jeu. Les autres rétabliront ce qu'il faut d'élémentaire à la vie pour qu'elle fonctionne. Seulement le raffinement se sera perdu, de toute façon, faute de justesse.

A l'époque où j'étais au collège, la mode était au pessimisme. Dans les livres (ceux qu'on lisait en cachette, naturellement, ce sont les seuls qui comptent), la vie ne valait même pas la peine d'être commencée, il ne fallait pas avoir d'enfants, il ne fallait pas se marier, il ne fallait rien, tout était pour mal tourner. Ensuite, on en a conclu, c'était logique, qu'il ne faut même pas essayer de bouger, car bouger, c'est se tromper nécessairement, donc se faire souffrir. Cependant on n'avait pas renoncé à l'amour, c'est tout de même intéressant. On a simplement réduit les frais. Chacun paie sa consommation, et puis voilà. Mais alors que reste-t-il à proposer ? Eh bien ! le rêve : on ne parlait déjà plus que de cela depuis un siècle. Non pas celui qui est le frère de l'action, naturellement. Non, celui qu'on fait en dormant, qui est beaucoup plus reposant. Et, pour occuper les heures d'insomnie (c'est ainsi qu'il faudrait appeler le jour,

dans ce vocabulaire), on se le raconte, ça fait la transition. Il n'y a qu'un métier de propre, c'est celui d'écrivain, et encore à la condition qu'on soit méconnu. Il n'y a qu'un innocent dans le monde, c'est le poète, mais pourvu qu'il soit maudit. Tout le reste n'est qu'une bande de salauds et de menteurs, vulgarité, sottise, prétention. La vie, tout ce qu'on peut en faire, c'est de s'en moquer, il est vrai qu'il y a de quoi ; ou bien répéter à longueur de journée qu'elle est atroce. C'est une bonne leçon à inculquer à ceux qui ne le sauraient pas. Et puis ça pose, dans l'ordre de l'esprit pur, qui est le seul digne.

Il faut avouer que nous avons connu, pour notre passage dans l'histoire, des massacres horribles, des marchandages ignobles, des mensonges vraiment révoltants. Mais à qui la faute, sinon à nos cerveaux, qui n'ont pas su trouver quoi répondre aux situations et donner une âme à l'existence ?

Lorsque je suis revenu de l'autre guerre, j'attendais de nos professeurs, ou de nos écrivains, les premiers qui se présenteraient, les paroles qui devaient nous remettre dans le courant de la vie. J'avais l'impression, je n'étais pas le seul, qu'il y avait eu là des morts en trop, que les choses n'avaient pas été conduites avec tout le soin qu'il aurait fallu, que de la négligence un peu partout, depuis longtemps, dans les milieux qui nous dirigeaient, nous avait coûté très cher. En plus, quelle était cette foi patriotique qui nous avait soulevés au début et qui n'était plus, à la fin, qu'une morne résignation à se faire tuer plutôt que de capituler ? J'aurais voulu une sorte d'examen de conscience, avec bilan des erreurs et des trouvailles. Avec repentir à l'égard de ceux qui avaient payé de leur vie, ou de leur infirmité, le prix de ces erreurs, du moment qu'on récompensait ceux qui avaient brillé. Avec résolution, enfin, de faire mieux la prochaine fois. Il n'est venu que les phrases ordinaires sur les vertus de la république, sur l'éminence de notre culture, sur la liberté qu'on n'avait pas ailleurs, sur les lois sociales qui faisaient de la France le lieu du bonheur, de la sagesse, etc. En même temps, nous étions obligés d'apprendre à côté ce que personne ne nous enseignait, Hegel, Marx, l'histoire du bolchevisme, le sens de tout cela. C'est alors que j'ai commencé à voir la faiblesse

de notre pays. Il vivait dans l'ignorance de ce qui se passait à deux pas de chez lui, content d'être équitable, certes, et savant, mais inaccessible aux scrupules qui font soudain de n'importe qui une personne qu'on pourrait aimer.

La France n'était pas pour moi un récit parmi les autres qu'on lit dans les livres, elle était comme la chair de mon âme. On m'avait raconté son histoire à l'école communale. Je m'étais fait l'idée que, pour les soldats de la Révolution et de l'Empire, elle avait été une sorte de déesse, qu'il était bon de servir et pour laquelle il était doux, en somme, de se faire tuer. J'avais vu la mobilisation de 1914, son outrecuidance, bien sûr, à Berlin, mais son mouvement d'enthousiasme aussi, et j'avais cru que cet élan était celui d'une doctrine neuve et généreuse. Ma patrie était pour moi l'effort le plus honnête pour faire des hommes justes. J'ai soudain compris, en 1920, qu'elle avait sans doute voulu être cela, qu'elle l'avait peut-être été, mais qu'elle risquait de n'être plus bientôt qu'une maîtresse d'école un peu sur le retour, à la fois suffisante et inquiète, arrogante et craintive, dans quelques années ce sera la fin, au moins de l'activité, et ça fait peur autant qu'envie. On parlait justement beaucoup de la retraite dans les milieux où je me trouvais, à l'École Normale même. C'était une des ambitions, au niveau des plus hautes. On disait volontiers qu'il n'y a que dans la solitude qu'on peut se donner les joies du raffinement, de la lucidité et du courage. Celui sans doute qu'il faut pour rester dans son coin à bouder. Depuis on en est arrivé surtout à ne plus parler. A quoi bon, en effet, puisqu'on est seul ? Ça fait tout de même une drôle d'existence, toujours plutôt froide, un peu mijaurée aussi, et finalement décourageante. Cependant, je me suis dit ensuite que c'était logique. On n'a jamais que ce qu'on cherchait à avoir. L'histoire n'est pas si folle. Elle accomplit. La France a voulu la perfection des individus pour ériger sur cette perfection une cité paisible. Mais la perfection, c'est l'immobilité. Or l'immobilité n'a de sens que si elle est l'installation de la vérité. Celui qui a envie d'être immobile doit donc aller jusqu'à croire qu'il possède la vérité. Mais, s'il ne la possède pas, il n'est qu'un imposteur. J'ai peur que ce soit notre cas.

L'origine d'un tel malheur, si c'est vraiment le nôtre, est probablement dans notre moralisme, ou plus exactement dans ce qu'il a de faux. Car l'intention est bonne. On ne peut évidemment rien faire de propre si la volonté de chacun n'y est pas. Rien ne remplace le dévouement. S'il n'est pas offert, la surveillance et les contraintes coûtent plus cher qu'elles rapportent, et les résultats ne sont pas fameux. Dans l'esprit français d'économie, il y a ceci de très juste que tout se paie tôt ou tard. Les erreurs sont suivies de catastrophes à leur mesure. Autrement dit, il faudra que tout le monde veuille le bien pour que le bien arrive. Mais il y a une condition à la morale, c'est que la vie la supporte. On ne peut pas tuer tout ce qui paraît suspect, uniquement pour avoir la paix. On ne peut pas non plus s'arrêter de vivre pour être tranquille, sous prétexte que la vie n'est jamais tranquille. Or c'est un peu dans un terrier de ce genre, où l'on se fait enfumer comme rien, que nous nous sommes fourrés avec nos exigences. Les lois de la morale et celles de la vie doivent être les mêmes, sinon ni l'une ni l'autre n'aura jamais le dessus. Pour cela, il faut que l'idée de la vie qui est à la base de la morale soit vraie. Mais cette vérité ne peut se trouver que si l'on sait au juste ce que c'est que l'esprit. Car seul l'esprit, s'il est, comme disaient les Grecs, peut à la fois dominer la vie et être la source du bien. S'il n'est pas, en effet, il n'y a pas de morale possible, il n'y a que l'exercice de la vie, tel que l'histoire naturelle s'efforce de le décrire, et nul ne songe à y mettre autre chose que des événements.

L'esprit est le désir que nous avons tous, c'est notre communauté de base entre humains, que la vie soit belle, c'est-à-dire pleine, heureuse et juste à la fois. Le reste de ce que nous avons dans la tête, raisonnement, intelligence, sensibilité, imagination, prudence, besoin d'exactitude, langage en un mot, car tout vient se ramasser dans ce que nous disons, n'est que l'ensemble des moyens mis à notre disposition pour le satisfaire. A nous de nous en servir correctement. C'est l'enfant et le fusil qu'il a décroché. S'il tire sur son frère, il le tue, s'il descend un merle, il pourra le manger. On croira que je plaisante ? Comparer la poésie, les mathématiques, la littérature, la philosophie, nos paroles quotidiennes, à une sorte de

machine trouvée dans un coin, que l'on manie maladroitement, ce n'est pas se moquer de l'homme, qui l'a inventée ? Nullement. Ce n'est qu'une légère exagération. Nous ne savons jamais au juste ce que nous disons. Les suites en sont trop lointaines pour nos yeux. Et les mots pour parler, nous ne savons pas d'où nous les tenons. Aucune révélation ne nous les garantit. Aucun recueillement, si intense soit-il, aucune incantation, si ardente soit-elle, ne nous préservera de l'à peu près. Nous essayons et nous notons les résultats. C'est ce qu'on appelle la science. Elle se constitue petit à petit, par approximations. Sans un espoir d'y arriver un jour, nous ne pouvons que nous ennuyer et faire le mal, ou n'importe quoi, pour nous distraire.

Là-dessus, nous nous sommes trompés à l'âge où nous y avons pensé. Ce qui est idiot dans ce que dit Boileau, c'est que c'est à l'envers. Autrement dit : c'est ce qui s'énonce clairement qui se conçoit bien et non pas le contraire, non pas l'autre avant l'un. Il faut en prendre notre parti. Les conséquences en sont terribles, peut-être ? Mais puisqu'il n'y a pas moyen de faire autrement. La plus grave est celle-ci : 1° si l'on n'a pas de patience, on n'a pas le droit d'inventer ; rien de nouveau, aucun changement, sinon, c'est l'inquiétude ; 2° si l'on veut s'en permettre, si l'on veut dérailler, si l'on veut s'amuser, il faut tout se passer les uns aux autres ; la science, ou l'art, et la morale ensemble, c'est trop demander. Un autre corollaire est le besoin, sans doute assez mystique, de prolétarisation, que l'on observe en ce moment dans nos âmes occidentales. Il signifie qu'on voudrait cesser de parler en l'air. Plus près on est de la pauvreté, plus près on se met du silence, ou au moins d'une certaine retenue ; on devient comme plus posé, comme plus réfléchi. A la condition, naturellement, qu'on ne fasse pas de son état un objet de ressentiment. Mais ce n'est pas contradictoire : tant qu'on a encore la force de se révolter, on n'est pas au fond du malheur.

La leçon à tirer de la philosophie moderne est qu'il faut traiter tout ce que nous disons et tout ce que nous faisons, nos rêves, nos promesses de sentiments aussi bien que nos achats au marché, ou les calculs des physiciens et des ingénieurs, comme ce qu'on désigne dans les manuels pour le bachot sous le terme d'hypothèses de

travail. Il n'y a aucun privilège à cet égard en faveur des poètes, ou des amoureux, sur les mathématiciens ou les géologues. Nos paroles ne sont vraies que dans la mesure où elles s'accomplissent et soulagent nos misères, le plus tôt possible pour les anxieux et les scrupuleux, un jour ou l'autre, peu importe, pour ceux qui font confiance à une sorte d'ordre qu'on nommait autrefois la Providence. A la base, il y a notre désir de bonheur. Nos métaphysiques et nos théologies en sont les instruments, et, lorsqu'elles sont cohérentes, leurs différences ne font que correspondre aux diverses dimensions ou aux divers aménagements possibles de ce désir. On ne peut certes pas tout avoir à la fois, au moins tout de suite. Il faut choisir ce qu'on préfère et supporter ce que ça coûte. Mais ne pas renoncer à en avoir plus, sinon l'on risque de s'aigrir.

Nous avons voulu être heureux sans être injustes, ce qui était, en somme, de la délicatesse, mais nous nous sommes racornis : c'était le danger du mode artisanal et poétique, qui a fait de la France autrefois la lumière du monde. Nous avons fini par trouver que la vie était trop difficile et nous nous en sommes détachés. Ce n'est pas très généreux. La vraie consolation, là, serait sans doute une sorte de bouddhisme, et c'est bien cela qui gagne chez nous ces temps derniers. Mais il vient surtout, par dépit peut-être, le goût de la mort. Où aller chercher ailleurs, aussi, le repos et la liberté ensemble ?

Les autres, autour de nous, ont continué à vouloir la richesse et non pas seulement, il ne faut pas avoir peur de le reconnaître, celle de l'or ou de la puissance, mais aussi celle de l'esprit, la science, la charité, la lutte contre le mal, la recherche de la vérité, même au prix d'une certaine dureté, peut-être même d'une certaine férocité, faite d'un mélange de haine et de mépris. Marche ou crève, rien ne vaut tant la peine, si ce n'est pas pour triompher. C'est ainsi que le christianisme occidental a éclaté en ses deux morceaux d'à présent, la tentation du bouddhisme et le messianisme marxiste. Il y avait en lui ce risque de contradiction. Si la vérité est éternelle, à quoi bon le temps ? Si la vie a un sens, il faut que l'histoire en ait un aussi et que, par conséquent, la vérité elle-même bouge.

Cependant, retraite ou communisme, la justice est trahie. Où l'on néglige la science, on n'en fait pas assez. Où la dialectique est la reine, l'homme devient l'esclave du destin. Je ne peux pas croire que la science soit uniquement une forme du mal. Car je vois qu'elle est inévitable. Elle commence avec le premier mot qui fut prononcé. Et je ne veux pas admettre que nous soyons maudits au point de ne pouvoir être que des démons. Quelles raisons aurions-nous alors de nous entêter, puisque nous en sommes conscients, comme on dit ? Il n'est pas vrai non plus qu'on ne puisse pas à la fois être dans l'histoire et la connaître, afin de la dominer. L'histoire est un mouvement comme un autre, on peut se déplacer et savoir en même temps où l'on va. L'histoire, c'est nous qui la faisons. Comme tout ce que nous faisons, elle est bonne lorsque nous sommes dans la vérité, mauvaise lorsque nous nous abandonnons au mensonge. L'important, lorsque nous disons : « L'histoire, c'est nous qui la faisons », est de savoir qui est ce nous. Je dis que ce n'est pas l'individu.

BRICE PARAIN

(A suivre.)

RECHERCHES

LA MORT DE VIRGILE

II

La Mort de Virgile a eu une double naissance. Dans une lettre publiée en Amérique, Broch a raconté de quelle manière, durant le printemps de 1935, il en vint à penser à cet ouvrage. Il avait proposé à la radio de Vienne un exposé sur le thème : « La littérature à la fin d'une époque », et, tandis qu'il l'écrivait, le nom, la présence et le sort de Virgile s'imposèrent à son esprit. Le poète latin fut aussi le poète d'une civilisation à son terme. Si l'État d'Auguste élève au plus haut la souveraineté de Rome et élève les valeurs que représente cette souveraineté à leur plus haute expression, il y a, dans l'écrivain romain, qui pourtant soutient de son poème le grand empire et le fonde en antiquité et en beauté, on ne sait quelle harmonieuse faiblesse, quelle nostalgie d'un autre âge qui, sans troubler sa limpidité, l'ouvre à des doutes prophétiques. D'un côté, l'empire universel qui commence, et la paix, la grande paix d'Auguste. De l'autre, le plus grand poète de Rome et, comme Rome, toujours lié à la terre et lié à Rome, à son principe et à son chef par la célébration de ses chants. Rien donc là qui, en apparence, ne signifie la solidité des choses humaines et l'assurance d'un art voué à l'éternel. Pourtant, et non seulement dans l'Églogue célèbre, mais dans la lumière qui traverse beaucoup de ses vers, se laisse pressentir l'approche mystérieuse de la fin. On dirait que le temps se retourne dans Virgile, ce poète de culture, de savoir-

faire et de perfection et très éloigné, semble-t-il, de toute divination inspirée.

... dans Virgile parfois
Le vers porte à sa cime une lueur étrange.

A cette étrangeté, Broch, comme Victor Hugo, a été sensible. Le deuxième millénaire vient d'être célébré, mais il ne pense pas au poète impérial en qui s'affirment la gloire de la durée et la tranquille certitude des civilisations. Il se rappelle la légende selon laquelle, au moment de mourir, le poète latin voulut détruire l'*Énéide*, ce poème resté inachevé. Voilà une pensée moderne. Est-ce qu'il jugeait son œuvre imparfaite ? S'en détournait-il par ce même sentiment d'être à un tournant qui se fait jour dans sa poésie, par cette mystérieuse force du temps qui semble se retourner en lui et l'éloigner de lui-même ? Quelle a été la fin de Virgile ? Broch commence donc un court récit, intitulé « Le retour de Virgile », qu'il lit à la radio en 1935, le jour de la Pentecôte. Faire du poète latin, de ses incertitudes et de son œuvre une représentation symbolique de l'Occident, telle est la pensée dont il est alors occupé. Broch est toujours l'écrivain qui réfléchit anxieusement sur son temps et qui cherche, entre raison et déraison, une voie de passage.

Mais Virgile est-il, aujourd'hui, encore assez vivant pour porter la gravité de notre destin ? S'il fut au Moyen Age un mythe que Dante sut éveiller, n'appartient-il pas à une tradition littéraire si lointaine et si épuisée qu'elle n'est même plus capable de nous dire notre propre épuisement ? Broch se heurta probablement à ce doute et, tout en pressentant que le thème n'avait pas été en lui au bout de ses ressources, il l'abandonna pour s'occuper d'une pièce qu'on devait représenter à Zürich, ainsi que d'autres projets.

Il aurait dû quitter l'Autriche. Il était Juif et menacé, mais il ne se résignait pas à partir. Quand il fut jeté en prison, « la préparation intérieure de la mort » réanima soudain en lui le nom de Virgile, et « la mort de Virgile devint l'image de ma propre mort ». Les figures qui, particulièrement dans la quatrième partie de son livre, lui ont servi à faire de la disparition du poète l'expression du devenir universel — Virgile

repasse par toutes les étapes de la création — ont été puisées dans sa propre expérience : « Je n'ai eu, dit-il, qu'à les accueillir. » De même, ses tourments, ses doutes sur lui-même, l'angoisse devant son œuvre insignifiante et sa vie injustifiée, la certitude d'avoir manqué à un devoir essentiel qu'il ne réussit pas à saisir, l'accusation que portent contre lui l'abjection des masses et la souffrance des esclaves, son âme mise à nu, enfin l'effort pour franchir les portes de corne de la terreur et chercher, au plus près du néant, le salut hors de l'éparpillement et de la dispersion, ce ne sont pas là des motifs littéraires, mais le retentissement d' « une expérience mystique initiale », qui reste le centre autour duquel l'œuvre s'est développée.

***

Virgile n'est pourtant pas un simple prête-nom. Le mythe protège sans doute Broch et lui permet d'explorer ce qu'il n'eût pas pu atteindre sous son nom seul. Mais Broch, quand il écrit son livre, ne prétend pas seulement nous rendre sensible ce qu'il a éprouvé ; ce n'est pas son expérience immédiate qui lui importe ; il entend bien plutôt la prolonger, l'approfondir, lui chercher et lui trouver une issue qui sera son œuvre même, si cette œuvre réussit à élever à l'unité, sans les réduire, ni en atténuer la tension, les mouvements violemment opposés entre lesquels l'homme se partage, lorsqu'il se porte vers la fin. C'est là l'ambition majestueuse de l'écrivain. Quand il commence son livre, il va mourir, de même que Virgile va mourir : dix-huit heures le séparent du dernier instant. Ce livre sera « le monologue intérieur » du dernier jour, mais le monologue est bien différent de la forme que la tradition lui prête. D'abord, il est rédigé à la troisième personne, et ce passage du Je au Il, loin d'être une commodité d'écriture, est lié à l'approche de l'événement dans lequel nous nous engageons, à sa puissance impersonnelle, au lointain qui est sa proximité. De quoi est rempli le monologue ? Les faits y sont réduits à presque rien, sans être négligeables. La galère qui porte Virgile, le poète mourant, entre dans la rade de Brindisi et, tandis qu'on devine les rumeurs de la foule qui acclame César, il faut que la litière, guidée par

un jeune paysan, Lysanias, image de Virgile enfant, se fraie un passage à travers les quartiers les plus misérables de la ville. C'est la première partie, c'est l'*arrivée* et le lent balancement de l'*eau*.

La deuxième partie est encore plus pauvre d'événements. La nuit est venue. Celui qui meurt est seul, bien qu'il soit l'hôte du palais impérial. A un certain moment, dans l'inquiétude de la fièvre et sous la brûlure du *feu*, il se lève et va à la fenêtre, où il assiste à une querelle d'ivrognes, trio titubant et ricanant, dont le rire est comme un jaillissement de l'abîme, une rupture joviale du serment humain, parjure où il se sent impliqué, pris à partie, mis à nu devant lui-même. Ainsi commence la *descente* dans ces régions où tout ce qui l'avait justifié jusqu'ici lui manque : son nom, son œuvre, la beauté, l'espoir d'une connaissance véritable, l'attente d'un temps sans destin. Explication qui se passe à la fois en lui et hors de lui, qui est un véritable examen de conscience au sein duquel il se tourne et se retourne, exposé à l'informe, livré à l'anonyme, avec l'illusion d'avancer dans la profondeur, alors que sa chute n'est qu'une chute vaine dans l'enchevêtrement superficiel d'un rêve terrestre. Du moins, l'approche de la mort, cette écoute de lui-même qui meurt, cette reconnaissance de sa condition d'artiste, étranger à la vérité, enfermé dans un monde irréel de symboles, content d'un jeu et s'exaltant d'une ivresse solitaire qui l'a détourné de son vrai devoir, le devoir de secourir et d'éveiller — cette épreuve auprès de la terreur, du silence et du vide l'amène-t-elle à la décision : il faut brûler l'*Énéide*.

La troisième partie est un retour au jour. Elle est *l'attente*, la confrontation des vérités de la nuit avec les certitudes de *la terre*, la mise en présence de Virgile qui veut détruire son œuvre et des amis de Virgile qui veulent la sauver, de Virgile qui s'ouvre à un autre monde, à un autre temps, et d'Auguste qui maintient, contre la chimère de l'esprit prophétique et d'une rédemption imprécise, les valeurs de l'État et l'importance de l'*Énéide* qui appartient à l'État. Ce chapitre, le plus long de l'ouvrage et où se fait jour la virtuosité technique de Broch, est le seul où la réalité historique prenne plus d'importance. Cependant, le principe du monologue intérieur à la

troisième personne n'est pas abandonné. C'est dans l'espace de cette immense pensée impersonnelle que les dialogues, pourtant précis et fermement exprimés, sont immergés ; quelque chose de plus vaste qu'eux se souvient d'eux. De là que tout ce qu'il pourrait y avoir de gênant ou d'artificiel dans l'évocation réaliste de personnages et d'une époque dont nous ne nous soucions guère, s'atténue ; de là aussi que, sans trop d'invraisemblance, le long débat entre Auguste et Virgile, entre la part terrestre et la part supraterrestre, entre la Rome temporelle et la Rome spirituelle, avec, pour enjeu, sous le nom de l'*Énéide*, le sort de l'Occident tout entier, puisse représenter le débat plus actuel qui intéressait Broch. La culture pourra-t-elle être sauvée ? L'œuvre d'art, fruit précieux d'une civilisation déclinante, poésie qui ignore la simplicité de l'esclave, qui ignore même les dieux et n'en a accueilli que les images, qui n'est enfin qu' « une contrefaçon médiocrement réussie de l'épopée homéride », « un néant fatigué », la création qui n'est qu'un symbole et ne connaît pas la mort, quel sera son avenir ? Ce qu'a écrit le poète ne doit-il pas être brûlé au feu de la réalité ? Lui faudra-t-il s'abandonner à l'affreuse immortalité des vieillards souverains, à leur agonie éternelle, celle d'Homère, d'Eschyle ? Non, il faut brûler l'*Énéide*. Pourtant, à la fin, Broch et Virgile sauvent leur œuvre et, semble-t-il, sauvent l'Occident. Pourquoi ? Cela n'est pas clair [1]. C'est comme une affirmation de l'espoir, un pari en faveur de l'avenir : c'est le pressentiment du salut qui, au cours de la quatrième partie, tandis que Virgile commence sa migration dernière, va permettre au monologue d'atteindre son centre, le puits de la simultanéité, le milieu jaillissant où la mort et la création coïncident, où la fin est le commencement et, dans l'anéantissement qui scelle l'unité et l'affirmation de tout, se prononce la parole essentielle, le mot en qui tout est dissous, tout est contenu, ce secret de la puissance du mot auquel Broch se confie pour sauver son œuvre et sauver ce qui est en jeu, croit-il, dans son œuvre : le retour aux sources, le bonheur de l'unité retrouvée.

1. Virgile accorde à Octave ce qu'il a refusé à Auguste. Quand Auguste lui dit : « Tu me hais », il ne peut supporter ce soupçon. C'est donc à l'amitié que finalement il remet son œuvre.

***

C'est en effet vers l'unité que ne cesse de tendre son livre à travers le désespoir, les incertitudes et les expériences négatives. La recherche de l'unité a été la grande passion de Broch, son tourment, sa nostalgie : l'unité, l'espoir d'atteindre le point de fermeture du cercle, lorsque celui qui s'est avancé assez loin reçoit le droit de se retourner et de saisir, comme un tout uni, les forces infiniment opposées qui le partagent. *Les Somnambules* avaient décrit cette division : la dispersion des valeurs en systèmes irréductibles, le vertige de l'infinité qui pousse chacune d'elles à occuper toute la place et en même temps à s'évanouir dans l'abstrait où elle règne, la logique qui introduit sa propre dissolution, l'irrationnel qui triomphe sous le masque de la raison. Cependant, *Les Somnambules* se terminaient par une promesse indécise de salut : plus grande est l'angoisse de l'homme, conscient de sa solitude, plus il aspire à un guide, le porteur de rédemption qui le prendra par la main et lui fera comprendre, par ses actes, l'événement incompréhensible de ce temps. « Telle est la nostalgie », dit Broch, nostalgie du *Führer* dont il avait raison, dès 1928, de se méfier. « Même si le Führer venait, le miracle espéré ne se produirait pas : sa vie s'enfoncerait dans le quotidien et l'insignifiance, et peut-être est-il le passant qui s'en va en ce moment dans la rue. » Son chemin est le même que le nôtre : une recherche du gué entre le mal de l'irrationnel et le mal du suprarationnel, et sa liberté n'est que la liberté douloureuse du devoir, sacrifice et expiation pour ce qui est arrivé, chemin d'épreuve soumis à la rigueur.

Pourtant l'écrivain autrichien partage aussi cette nostalgie, et il ne renonce pas à donner issue à l'appel de l'absolu qu'il a reconnu d'abord dans la passion froide de l'abstraction mathématique. Où est l'unité ? Comment les puissances irréconciliables qui divisent le monde humain peuvent-elles s'affirmer en un tout où se révélerait la loi secrète de leur contrariété incessante ? *La Mort de Virgile* est la réponse. Non pas tant que cette œuvre nous dise où est l'unité, mais c'est qu'elle la figure elle-même : en tant qu'œuvre, en tant que poème, elle est cette sphère fermée où les forces de l'émo-

tion et les certitudes raisonnables, la forme et le contenu, le sens et l'expression passent l'un dans l'autre, où le mot est davantage que le mot, où ce qui s'exprime ne s'éclaire que sur l'horizon de l'inexprimable. On peut donc dire que ce qui est en jeu pour Broch dans son œuvre, c'est bien plus que son œuvre : s'il peut l'écrire, s'il peut atteindre, en l'écrivant, ce point central à partir duquel la fin et le commencement se rejoignent, c'est que l'unité est possible ; le symbole deviendra réalité, et le poème sera vérité et connaissance. D'où l'importance que, dans la seconde partie, acquiert le débat entre le poète et son art : l'œuvre d'art ne sera-t-elle jamais qu'un symbole ? A la frontière la plus reculée, ne rencontrera-t-elle encore que la beauté — et la beauté n'est qu'une piété sans engagement, une perfection sans croissance, elle ne fonde rien, ignore le tout, n'est qu'un jeu, le jeu que l'homme aime jouer avec son propre symbole, « parce que c'est sa seule chance d'échapper, au moins symboliquement, à l'angoisse de la solitude ».

C'est pour répondre à ce doute et pour savoir si une œuvre littéraire peut devenir connaissance, approche du point où le tout s'affirme, et non pas seulement le pouvoir de beauté qui arrête momentanément le jeu alterné des questions et des réponses, que Broch a rompu avec les traditions romanesques, a demandé à la forme lyrique une possibilité nouvelle d'unité, a transformé le monologue intérieur pour en faire une force de progression, un moyen de découverte et l'espace capable de s'étendre infiniment dans toutes les directions. Bien qu'il ait reconnu tout ce qu'il devait à Joyce, il a insisté sur le peu de rapport qu'il y a entre la forme d'*Ulysse* et celle dont il s'est servi. Chez Joyce, les pensées, les images, les sensations sont placées côte à côte, sans rien qui les unisse que le grand courant verbal qui les emporte. Chez Broch, il y a un jeu d'échanges entre les diverses profondeurs de la réalité humaine, à chaque instant passage du sentiment à la pensée, de la stupeur à la méditation, de l'expérience brute à une expérience plus vaste, ressaisie par la réflexion — puis, à nouveau, celle-ci est immergée dans une plus profonde ignorance, laquelle à son tour se transforme en un savoir plus intérieur.

L'idéal de Broch serait de pouvoir exprimer, à la fois et comme en une seule phrase, tous les mouvements opposés, de les maintenir dans leur opposition tout en les ouvrant à l'unité, plus encore : d'embrasser, à chaque instant et à l'occasion de chaque événement et même de chaque mot, dans une simultanéité qui ne demande rien au développement temporel, l'immensité du tout, qui est sa visée. Si tant de ses phrases atteignent une longueur démesurée — les spécialistes affirment que, particulièrement dans la seconde partie, elles sont les plus longues de la langue allemande —, c'est que chacune d'elles voudrait épuiser le monde, voudrait passer par tous les niveaux de l'expérience, voudrait unir, chaque fois, tout ce qui se heurte, cruauté et bonté, vie et mort, instant et éternité, ne réussit pas à finir, car le renversement perpétuel du pour au contre qu'exige le balancement des flots intérieurs et extérieurs, l'effort pour ne pas trahir les pulsations incessantes, le sourd travail des mots contre les formes achevées prématurément l'engagent dans des répétitions infinies et des amplifications que l'usage privilégié des substantifs rend encore plus massives, au point que, chaque fois, nous craignons d'être immobilisés dans je ne sais quel flux de simultanéité ou encore, nous retrouvant toujours au même point, d'être livrés à la malédiction de ces retours éternels qui simulent le grand cycle, espoir et but de cette grande migration.

Broch a dit d'une telle forme de monologue intérieur : « Quelque chose d'absolument nouveau a été tenté ici, qu'on pourrait appeler un commentaire lyrique de soi-même [1]. » Il veut en effet constamment unir les deux possibilités : d'un côté, par l'exercice d'une pensée vigilante qui s'intériorise toujours davantage sans jamais renoncer à son pouvoir de réflexion, maintenir jusqu'au bout une exigence de clarté et de vérité ; d'autre part, par l'appel au chant, aux puissances lyriques du rythme et surtout à des formes musicales de composition, dépasser, sans le détruire, le contenu intellectuel de l'expérience et assurer aux exigences discordantes du ration-

1. Cette remarque est tirée d'une introduction que Broch avait écrite pour l'édition anglaise de son livre. Demeurée inédite, elle a été publiée par Martin Flinker (*Almanach*, 1954).

nel et de l'irrationnel cette commune mesure qui les réconciliera en un tout. Son livre a toujours une double face, une double entente. Il a une réalité logique qui, jusque dans les plus lointains mouvements, ne porte jamais atteinte à la compréhension — en cela plus proche de Proust que de Joyce; mais il n'est pas moins expressif par le pouvoir de suggestion qu'il doit à sa structure rythmique et à un mode de développement intentionnellement emprunté à la musique [1].

La Mort de Virgile, dit Broch, est « un quatuor ou plus exactement une symphonie », composée comme pourrait l'être une œuvre musicale et sur le modèle de composition connu sous le nom de thème et variations. L'œuvre, comme une symphonie classique, a quatre mouvements, lesquels empruntent aux quatre éléments — eau, feu, terre et éther — et à quatre attitudes spirituelles — arrivée, descente, attente, retour — la double indication qui nous permet de situer, dans les divers mondes, par un jeu de coordonnées, l'exacte position de Virgile au cours de son voyage. Dans chaque partie, avec une maîtrise très raffinée, l'écrivain impose un rythme unique auquel correspond un type particulier de phrase, destiné à nous rendre sensible la pensée unique du mourant, à chacun des stades de sa migration. Comme le remarque Mme Untermeyer, plus précipité est le *tempo*, plus agitée l'âme, plus courte est la phrase ; plus le

1. Cette double réalité est mise curieusement en valeur par le travail de métamorphose de la traduction. *La Mort de Virgile*, œuvre difficile, a eu la fortune d'être admirablement traduite — en anglais d'abord, par Mme Jean Starr Untermeyer, écrivain de grand talent qui, de plus, a travaillé plusieurs années avec Broch — et récemment en français, par M. Albert Kohn (éditions Gallimard). Ces deux versions sont l'une et l'autre remarquables. Mais le caractère propre des deux langues a eu pour effet de faire valoir tantôt l'aspect intellectuel de l'œuvre, tantôt sa magie expressive. La version française est d'une fidélité logique qui se poursuit jusque dans les moindres nuances et maintient la clarté et l'exactitude dans une pensée qui ne renonce jamais à sa rigueur. Travail remarquable, il faut y insister. La version anglaise chante davantage ; elle rend plus sensible le grand flux du monologue intérieur, cette unité liquide ou encore cette irisation, cette lumière d'arc-en-ciel qui tantôt brille, tantôt brille encore, mais en s'évanouissant, dont semble s'accompagner la pensée mourante et qui la prolonge au delà d'elle-même. La version anglaise est presque plus chantante que l'œuvre originale, et la version française presque plus claire, plus formée. On voit, une fois de plus, à cette occasion, combien ce qu'on appelle monologue intérieur s'acclimate difficilement dans la langue française. Il a fallu la double origine intellectuelle de Samuel Beckett pour ouvrir notre langue à la vérité de cette forme.

temps se ralentit, plus la pensée, livrée aux mouvements d'une recherche sans but, s'unit à l'éternité ressassante de la nuit, comme dans la deuxième partie, et plus la phrase se complique, s'allonge, se répète, se fige dans un mouvement stationnaire où elle semble prête à se dissiper dans l'informe. Parfois, et sans qu'il y ait rupture de ton, par une concentration plus grande des éléments rythmiques, la prose devient poésie, comme si, à ces instants privilégiés, la vertu de l'œuvre se cristallisait pour nous devenir visible, s'affirmait en un foyer central où les mots doivent venir s'allumer afin d'accomplir leur tâche d'exploration et de connaissance. Ce sont là les parties les plus authentiques du livre, celles où nous pressentons le mieux, par delà l'angoisse propre de Virgile, annonciateur d'un temps qu'il ne connaît pas, par delà l'angoisse de tout artiste dont la création n'abolit jamais le hasard, l'espoir et le désespoir de l'homme qui « n'est pas encore et qui pourtant est déjà » : attente sans direction, perpétuel départ, retour, illusion du retour, « oh retourner, retourner dans les choses, dans le rêve, oh retourner encore une fois, oh fuite ! »



Si l'on devait, faisant rapidement le tour de ce livre, en dégager les principaux aspects, il faudrait peut-être dire : comme toutes les grandes œuvres de ce temps, celles de Proust, de Joyce, de Thomas Mann, pour ne pas parler des poètes, *La Mort de Virgile* est une œuvre qui a pour centre sa possibilité, la recherche de ce point où elle pourra s'accomplir et peut-être se justifier. Qu'est-ce qui menace l'art, expression et affirmation de la culture en Occident ? La souffrance, la nudité de notre condition, quand elle est réduite à l'extrême bassesse du malheur. Dès les premières pages, lorsque la litière qui le porte le fait passer le long de la ruelle de la misère, Virgile se sent dépouillé de lui-même : honte de s'attacher à ses propres souvenirs et de célébrer les fastes de l'origine, quand il se trouve en face de ce temps sans passé, sans avenir, qui est celui du troupeau-esclave, mutisme formé de voix. Qu'est-ce que la parole poétique, si elle reste

étrangère à ce qui est sans mémoire, sans nom ? Condamnation qui n'est pas seulement une condamnation morale, qui atteint l'œuvre à ses racines. Il n'y aura pas de communication véritable, ni de chant, si le chant ne peut pas descendre, en deçà de toute forme, vers l'informe et vers cette profondeur où parle la voix extérieure à tout langage. C'est donc cette descente — descente vers l'indéterminé — que le poète mourant cherche à accomplir par sa mort. L'espace du chant et l'espace de la mort nous sont décrits comme liés et ressaisis l'un par l'autre.

Autre trait essentiel : ainsi que presque tous les grands écrivains modernes, Broch veut faire de l'expression littéraire une expérience ; il voit en elle le seul chemin vers l'unité, une possibilité ultime de connaissance. Il croit que le monologue intérieur, devenu « un commentaire lyrique », lui fera atteindre le point de présence unique où s'ouvriront à lui, en une simultanéité absolue, l'infini du passé et l'infini de l'avenir. Il pense que, par la force du développement musical, les éléments pathétiques et les éléments philosophiques de son œuvre, images du disparate de l'âme humaine, s'unifieront pleinement. Ambition grandiose, mais la soutient-il jusqu'au bout ? Est-il même fidèle à l'exigence de ce mouvement libre de découverte qui devrait être la justification de son œuvre ? Ne donne-t-il pas au contraire l'impression de nous imposer ses propres croyances préalables, particulièrement dans la quatrième partie, quand Virgile entre, en mourant, dans l'intimité de la création, devient une sorte d'Adam Kadmon, l'homme cosmique, l'Univers métamorphosé en homme et l'homme qui retourne harmonieusement à l'origine, tour à tour l'animalité primitive, l'épaisseur végétale originelle, le limon premier, jusqu'à ce que, uni au néant du milieu, il voie soudain à nouveau le rien emplir le vide et devenir le tout, selon l'espérance cyclique qui veut que la fin soit le commencement[1]. Ce sont certes de très belles pages.

1. Ce n'est pas le lieu de rechercher pourquoi tant d'artistes sont prêts à accueillir la pensée de Nietzsche sur l'éternel retour du même. *Und das Ende war der Anfang*, dit Broch. *In my beginning is my end, in my end is my beginning*, dit T. S. Eliot, dans *East Coker*. Et, pour toute l'œuvre de Joyce, surtout, semble-t-il, pour *Finnegans Wake*, vaut la parole de Joyce : *The vico road goes round and round to meet where terms begin.*

La phrase de Broch oscille merveilleusement pour faire valoir le doux mouvement de cette navigation dernière, le bercement heureux de la disparition au sein du tout. Mais le bonheur musical suffit-il ? Est-il garant de vérité ? Réussit-il à nous convaincre de la réalité de cette procession funèbre et de la rédemption qu'elle nous promet ? Ne sommes-nous pas ici en présence de ce langage de beauté et de ce faux savoir métaphorique dont Broch voudrait délivrer l'art et dont la mort, en tout cas, est chargée de nous affranchir ?

A cela, Broch aurait sans doute répondu qu'il n'a fait que donner à l'agonie du poète, qui s'est appelé Virgile, le sens que les conceptions orientales, dont l'époque d'Auguste est déjà traversée, ont rendu accessible à son expérience même [1]. C'est dans l'espace de ces imaginations que l'événement s'est accompli et c'est par leur entremise que nous pouvons, nous autres, hommes de l'Occident tardif, correspondre le mieux à ce passé qui est aussi le nôtre. *La Mort de Virgile*, en effet, n'est pas seulement le développement d'une expérience personnelle, mais un mythe, un effort pour représenter symboliquement le savoir et le destin de toute la civilisation occidentale. Autre trait essentiel. De même que l'histoire de Leopold Bloom doit se lire dans le contexte de l'*Odyssée*, de même que le sort d'Adrian Leverkühn est une réanimation de Faust et *Les Histoires de Joseph* un essai pour ramener la narration à la jeunesse de ses sources mythiques, de même Broch a demandé à un nom ancien et à une légende les ressources d'un récit capable de nous parler de nous à partir d'un monde qui nous fût à la fois proche et étranger. Sa tâche n'était pas facile. Qu'est-ce que Virgile pour nous ? Et qu'est-ce que Rome ? Mais, autant qu'il pouvait réussir, il a réussi. Son livre échappe aux artifices du récit historique, et c'est avec une réelle force de vérité que peu à peu s'imposent à nous la grande présence mélancolique du poète, la gravité de son destin, son monde, le pressentiment de ce retournement du temps, dont nous avons aussi le pressentiment.

Il serait facile de faire hommage à l'origine de Broch, né à Vienne, non loin de Hofmannsthal, de cette sensibilité latine

1. C'est en effet la mystérieuse pensée de la IVe Églogue : *Magnus ab integro saeclorum nascitur ordo.*

qui, au moment où vacille l'héritage de Rome, l'invite à en réveiller les ombres, à se reconnaître en elles — car Virgile, c'est Broch — et à en assurer le salut : il est vrai, par la mort. Ceux qui aiment ces explications diront que Broch doit à son double patrimoine, celui de son passé viennois et celui de son passé juif, la complexité de ses dons et la hardiesse de tentatives que tempère, jusque dans leurs excès, une certaine harmonie classique. Heinz Politzer, qui alla le voir à Princeton après la guerre, reconnaît en lui un conseiller de l'ancienne cour d'Autriche : il en a les usages, la politesse, l'élégance, la séduction spirituelle, mais son visage, durement sculpté, exprime la rigueur douloureuse d'une pensée très ancienne. Ces traits opposés, plus qu'un apanage de la naissance, sont le signe d'une vocation. Comme tout artiste moderne, comme Joyce, il a eu un grand souci de l'art et une grande méfiance des moyens de l'art, une grande culture et un grand dégoût de la culture, une passion intellectuelle qui veut dépasser, surmonter l'intelligence et s'exalte en visions mystiques. On nous dit qu'il fut toujours en familiarité avec la mort, toutefois sans pathétique et avec un sentiment allègre, presque mozartien, qui, jusque dans les prisons de Hitler, lui permit de jouer avec elle et même de se jouer d'elle. C'est finalement cette confiance et cette douceur qui s'expriment dans *La Mort de Virgile* : chant funèbre, requiem, mais qui, comme le Requiem fauréen, nous invite harmonieusement et presque tendrement à forcer les portes de la terreur, pour descendre, précédés par notre mémoire aimante, jusqu'à ce point où s'accomplit le bonheur ou le savoir du cercle — étrange bonheur, obscur savoir dont Hofmannsthal aussi nous a parlé : « Qui connaît la puissance du cercle, ne redoute plus la mort », et Rilke, qui est de la même famille : « J'aime quand le cercle se referme, quand une chose se rejoint en l'autre. » « Il n'y a rien de plus sage que le cercle. » « L'anneau est riche par son retour. »

MAURICE BLANCHOT

LES ROMANS

LA BONNE AVENTURE

Un avion s'abat sur la côte, dans une île de l'océan Indien. Le pilote et le mécanicien sont tués, les quatre passagers sont indemnes : une jeune fille, Sylvia, un jeune homme, David, un vieil archéologue, le Dr Moss, une vieille fille, Miss Todd. Les femmes sont anglaises, les hommes américains. Les voilà tous à la merci des Arabes, qui acceptent de les conduire, par barque d'île en île, puis par caravane à travers le désert, jusqu'à Makalla, d'où ils espèrent gagner Aden. Mais un seul atteindra Makalla. Ces neuf jours d'épreuve, de sauvetage en naufrage, de désert en fausse oasis, la nuit dans la maléfique et moyenageuse Kumra où le Dr Moss se fait assassiner, la soif, les mirages, l'épuisement, ce sont les *Hasards de l'Arabie heureuse* [1] selon Frédéric Prokosch. Il faut entendre hasards comme on l'entendait quand on disait les beaux hasards pour signifier les dangers nobles. A quoi sert l'aventure, sinon à les révéler, à rappeler que l'épreuve existe, brusque et mortelle ? « Je viendrai comme un voleur de nuit. » Il est venu l'impitoyable, le miséricordieux, pour les quatre quelconques Anglo-Saxons, pour les deux ou trois quelconques Arabes, et les a précipités seuls entre le ciel et l'eau, entre le ciel brûlant et la terre en feu.

Seuls et pareils. La clé est là. Ce récit tout simple, qui prend les événements les uns après les autres, tels qu'ils se déroulent, et les raconte simplement, sans commentaire, qui dépeint simplement les personnages, rapporte de temps à autre leurs pensées, leurs conversations, qui décrit les

1. Traduit de l'américain par H. de Sarbois (Gallimard).

paysages, est si facile qu'on pourrait le faire lire à des enfants comme n'importe quel récit d'aventures, n'était l'essentiel : l'extraordinaire présence de la solitude et sa signification. Elle pèse sur chacun, elle rayonne sur tous, elle est comme la brûlure et la lumière du soleil, elle dessèche, dénude, dépouille, mais illumine, elle force chaque être dans son dernier retranchement, jusqu'à ne plus laisser qu'une flamme à peine incarnée, qui se fond parfois dans la flamme du ciel — ainsi meurent Miss Todd, le Dr Ross, Idris, Sylvia. Ce sont d'admirables morts muettes, sans tristesse, des morts accomplies ; chacun n'est mort, dirait-on, que pour être allé au bout de quelque chose, pour avoir atteint quelque chose, cette fusion peut-être, cette paix. Le plus étrange est que cette solitude constamment présente à chacun ne le sépare pas des autres, au contraire. Elle ne change pas les rapports des uns avec les autres, elle les allège, ou les amortit. Comme s'ils perdaient de leur importance, au profit d'une communion plus secrète, d'une identité plus profonde ; comme si chacun vivait un rêve éveillé, et que la vraie vie fût ailleurs, un ailleurs où tous seraient pareils, et confondus. Ainsi sont libres et liés les destins, comme ils sont différents et identiques. De ce fait, l'aventure des *Hasards de l'Arabie heureuse* se déroule sur deux plans : le plan immédiat où tout se passe, celui des événements, fourmillant de péripéties, solidement construit du point de vue psychologique comme du point de vue romanesque, et le plan où rien n'arrive mais où tout mystérieusement aboutit. Au décalage constant et imperceptible entre l'apparence et le réel répond comme un accompagnement symbolique le décalage entre les hommes et les éléments, les hommes fragiles et périssables, autant dire interchangeables, et la terre, le soleil, le ciel, la mer, immuables. Il va de soi que c'est vrai partout. Mais ici la vérité crève les yeux, elle tue. Est-ce pour cela qu'on dit heureuse l'Arabie ? L'Orient, est-ce donc ce désert, cette négation de l'homme et du temps pour une affirmation différente, pour un autre désert, un autre temps ? On avance dans ce livre si clair comme dans une brume aveuglante et torride, à la merci de pièges bizarres, d'énigmes dangereuses, mais guidé par l'écho d'un chant très lointain, sourd, et qui n'ose pas éclater.

Il éclate dans un autre récit d'aventures, plus singulier, plus maladroit, mais tout aussi attachant : *Ici le Chemin se perd* [1], de Peské Marty. Roman, épopée, légende, apologue, ce récit a quelque chose de la naïveté d'une œuvre de primitif, à la fois par le thème et par la manière dont il est traité. Le thème est un des plus vieux mythes de la race blanche : le roi qui disparaît pour se faire moine, berger ou esclave. S'il est vrai que Charles-Quint ne mourut pas empereur, il se fit moine pour chercher Dieu et son salut. Mais si l'empereur Alexandre Ier de Russie se fit selon la légende passer pour mort et devint forçat, ce fut pour le salut de son peuple. Il s'agit, dans le récit de Peské Marty, de l'empereur Alexandre Ier, le vainqueur de Napoléon, officiellement mort en Crimée à Taganrog en 1825, qu'on dit réapparu en 1836 à Krasnoofinsk sous l'identité du moine Fédor Kousmitch. Fédor Kousmitch est envoyé au bagne. Dix ans plus tard il est libéré. Il soigne les paysans et les pauvres, fonde des écoles et des infirmeries, prêche la parole de Dieu. Sa renommée s'étend. Tolstoï va le voir et garde le secret sur leur entretien. L'empereur Nicolas Ier va le voir. Il meurt en 1864, près de Tomsk, vénéré comme un saint. Un ange, dit-on, lui a fermé les yeux. Et personne n'a jamais su, ne saura jamais, s'il était véritablement Alexandre Pavlovitch Romanoff, ou son demi-frère, ou son assassin, ou quelque proscrit fugitif. Le récit de Peské Marty, entre un prologue qui relate la mort à dix-sept ans de Sophie Dimitrievna (elle sera l'Ange du récit), fille d'Alexandre et de sa maîtresse Maria Narishkine, suivie un an plus tard par la mort officielle d'Alexandre, et un épilogue qui reprend l'histoire à l'apparition de Fédor Kousmitch et résume ce qu'on sait de sa vie, concerne les onze années où la légende imagine l'ancien empereur fugitif, moine, esclave, mendiant, errant aux frontières de l'Europe et de l'Asie.

La première part du récit montre le héros du dehors, tel que le voient les moines du couvent où il se réfugie, venu on ne sait d'où. Mais, dès le second récit, le héros parle lui-même. On le voit du dedans. On comprend très bien pourquoi cette

1. Gallimard.

apparente maladresse, l'hésitation à le faire parler d'abord, puis la parole accordée : quelque chose, qui est son être, grandit, s'affirme, s'impose. Un autre ne suffit plus pour le traduire. Celui-ci possède la marque des héros : réduit à la plus abjecte condition, esclave, enchaîné, battu, il inspire l'amitié, le respect, l'amour. Quel romantisme, mais populaire et vrai comme le romantisme des complaintes de marins et de prisonniers, dans les amours à Samarcande entre l'esclave sans nom et la petite prostituée Sarasyâ, dans la fuite avec la belle tzigane infidèle, et l'amitié des voleurs de chevaux ! Les chevaux, l'Orient somptueux et désolé, les villes secrètes, les montagnes glaciales, les déserts paraissent sortir des contes du XIXe siècle où l'Orient et l'Occident s'affrontent, des livres pour enfants à reliure rouge et tranche dorée, où dans les caravanes de la mort l'homme blanc, le chrétien aux yeux clairs triomphe de tous les dangers. Ici le triomphe du chrétien aux yeux clairs est autrement subtil. Sa victoire est sur lui-même. Il triomphe même de l'amour simple et droit qu'il rencontre dans une communauté patriarcale de l'Altaï, pareille aux communautés puritaines du Nouveau Monde. Comment accepterait-il l'amour humain, la paix, celui qui cherche Dieu ? La route de Dieu est vers l'Orient. Voici les steppes, la Mongolie, l'enseignement des lamas, le bouddhisme qu'on attendait. Le mendiant de Dieu ressort vivant de la nuit souterraine de l'initiation et retourne vers les siens, pour les servir et racheter les fautes de celui qu'il fut. Il se livre à la police de Semipalatinsk. Il ira au bagne, guidé par l'Ange, la rédemption s'accomplira. Ici le chemin se perd, dit le livre. Non, ici le cycle est fermé, le chemin se retrouve. Empereur ou bagnard c'est tout un, chacun pèche pour l'autre, paie pour l'autre, chacun est seul, et pareil, et responsable pour tous, et solidaire de tous. En fallait-il si long, tant de détours, de drames et d'épreuves, pour atteindre une vérité si simple ? Mais les détours sont beaux, on les suit comme on suivrait un conte de fées, où l'extravagant et l'impossible sont le fiel qui dessille les yeux fermés aux merveilles journalières.

En fait, il y a dans l'abondance romanesque de Peské Marty autant d'efficacité que dans la sécheresse de Frédéric

Prokosch. On se plaindrait plutôt de son absence de détours, ou de retenue, sans l'insistance avec laquelle, dans la dernière partie d'*Ici le Chemin se perd*, sont exposés les enseignements bouddhiques, tels qu'on les trouverait dans un manuel romancé. Au reste, presque inutiles : la Russie de Dostoïevski suffit pour qu'on imagine le tsar Alexandre hanté par l'idée de la culpabilité et de la rédemption, et tenté par le bagne, sans qu'interviennent roues sacrées ni Karma. Le seul apport positif, quant à la valeur du récit, de l'incursion en Mongolie, c'est la Mongolie elle-même, les steppes, les nomades, les neiges, les feux de camp. Car les descriptions, dans *Ici le Chemin se perd*, comme dans les *Hasards de l'Arabie heureuse*, sont saisissantes. On ne s'en lasse pas.

Assurément, ni l'un ni l'autre de ces livres ne sont de ces grandes œuvres qui établissent ou renversent des valeurs romanesques. Mais, dans leur modestie, ils retiennent et convainquent, le premier plus habile, le second plus ardent. Doivent-ils perdre de leur prix parce qu'ils sont écrits non pour raconter une histoire mais pour dire, par le moyen de cette histoire, quelque chose qui la dépasse ? La passion des prophètes inconnus, qui se sentent désignés dans l'ombre, leur donne ce qu'ils ont d'intense. Il est curieux que voulant communiquer le même secret — qui appartient à tous, mais chacun, le reconnaissant, se sent tenu de le faire vivre — ils aient pris le même moyen : l'aventure tout court sert de prétexte et de masque à l'aventure spirituelle, et les aventures deviennent pour chacun la bonne aventure : la révélation de la vérité. Non seulement ils ont pris le même moyen, mais ils se sont situés aux mêmes frontières où l'Occident et l'Orient se rencontrent, se mêlent sans se fondre et se reconnaissent longuement étrangers et semblables. Dans chaque récit pourtant l'optique est différente : fraîche et presque naïve chez Peské Marty, aiguë et méfiante chez Frédéric Prokosch. On est d'autant plus surpris d'en retirer une impression identique de l'Orient, identique et contraire à toute tradition habituelle : après tant de remous, tant de vaines mille et une nuits, ce feu, ce vide, ce silence dernier.

DOMINIQUE AURY

LE THÉATRE

FESTIVALS

Pendant deux mois d'été, chaque année, et depuis des étés, une généreuse et bienfaisante et pittoresque inondation de Festivals s'épand sur nos villes et nos campagnes, nos châteaux historiques ou dignes de l'être, et ces « lieux dramatiques » que deviennent aisément, pour un jeune metteur en scène avide de grand air, trois rochers dans un parc ou la terrasse d'une demeure ruinée, oubliée dans un site difficilement accessible. Et, lorsque les eaux dramatiques se retirent, vers le milieu du mois de septembre, elles laissent ici des images de beauté ou de charme, là de simples souvenirs de fête champêtre, là enfin d'affreux décombres, où l'on trouve des débris de metteur en scène, des lambeaux de comédiens, également déconsidérés — pour une saison — parce qu'ils ont voulu tricher avec les vieilles pierres, avec la nuit, avec les grands textes et avec le public. Car il s'instaure, et c'est en quoi l'abondance de ces Festivals est bienfaisante, une justice populaire, efficace, et qui, soit par ses enthousiasmes, soit par ses abstentions massives, soit par l'insolent jet de légumes en plein lieu scénique, sait rendre exécutoires ses arrêts. Les Festivals ont peu à peu perdu le bénéfice de la surprise auprès d'un public de plus en plus large et de mieux en mieux averti, et qui sait ne plus les confondre avec ces spectacles dits « son et lumière », devant lesquels, pour peu qu'un projecteur effleure une tour démantelée, des autocars entiers font « ah ! ».

En cet été 1955, près de vingt de ces Festivals ont eu l'ama-

bilité, par le truchement de maires, de préfets, de syndicats de viticulteurs ou d'organisations de la Jeunesse, de me signaler leur existence. Car les autorités et les corps constitués pour la défense d'intérêts professionnels prennent intérêt à ces Festivals. Ils les subventionnent, examinent les programmes qui leur sont soumis, en jugent volontiers l'esprit, ou l'orientation politique, veillent à ce que rien n'y puisse choquer la moralité publique. Cela crée, au sein des conseils municipaux, des syndicats d'initiative, autour des tables à tapis verts des Préfectures, des discussions littéraires qui ne manquent pas de piquant, dont les savoureux échos enrichissent la presse du département, et qui illustrent agréablement ces rapports entre la République et les Beaux-Arts dont Mlle Jeanne Laurent vient de dresser le bilan affreux et burlesque. Je n'ai pu, et je le regrette, répondre affirmativement à ces vingt invitations, qui m'eussent fait faire de plaisants voyages, gastronomiques, œnophiliques, à travers la France. Car ces Festivals — je parle surtout des derniers venus — ont tendance à s'embourgeoiser, à imiter ces congrès d'hommes d'affaires ou de science, qui sont prétextes à bien manger et inscrivent à leur programme moins de séances de travail que de visites de caves et châteaux classés, réceptions à l'hôtel de ville, banquets. Je ne me souviens pas sans chagrin de ce dîner trop somptueux, offert par un généreux syndicat d'initiative, et que « la presse » dut quitter bien avant les desserts, parce que déjà les trompettes sonnaient au proche lieu scénique... Départ dicté par le pur amour du théâtre, mais qui devint, dans la presse locale, geste insolent et grossièreté parisienne. Il n'est pas bon que les autorités fassent trop bon ménage avec l'art dramatique et en viennent à l'envisager sous l'angle de l'attraction foraine qui amène des gens dans la ville et fait marcher le commerce. Cette familiarité bon enfant et protectrice à l'égard du théâtre, considéré comme un innocent amusement et un prétexte à dégustation des spécialités et des crus d'une région, me fait souvent regretter l'austérité qui régnait en ces premiers festivals d'après guerre, que la presse parisienne ignorait, et qui se déroulaient pour la joie des seuls amateurs de théâtre, sous l'œil indifférent ou hostile des notables, et au milieu des

ironies d'indigènes surpris et un peu agacés par l'invasion étrangère. Ainsi, sans doute, arrive-t-il à quelque chrétien qui assiste à la Messe pontificale à Saint-Pierre de Rome d'évoquer les catacombes. Il est des nouveaux riches parmi les Festivals, et qui trouvent pour les servir de médiocres serviteurs du théâtre. Tel d'entre eux accepte de « monter » un Festival à la demande de n'importe quelle municipalité, française ou étrangère, comme la maison de Borniol accepte de faire un enterrement : la classe n'est qu'affaire de prix. Tel autre dispose d'un ou deux Festivals tout prêts, qu'il offre à la province, et décide de son lieu scénique au dernier moment, le lieu scénique le meilleur étant celui dont dispose la municipalité la plus généreuse. Dans ces abus, ces ridicules et ces errements, je ne vois que la preuve du succès que la formule des Festivals rencontre auprès du public : les margoulins ne se glissent que dans les affaires qui ont des chances de plaire. Au public à faire sa police lui-même, et c'est ainsi que chaque année naissent et meurent quelques entreprises exagérément ridicules. Ainsi s'assainit un marché.

Et j'ai eu plaisir à constater cette année que c'est chez les plus anciens de ces Festivals — l'ancêtre, celui d'Avignon, a neuf ans — que se sont maintenues, affirmées et accrues ces qualités pures de recherches et d'invention, de renouvellement, d'essais, qui faisaient et qui font toujours de chacun d'eux une aventure. Mais une aventure courue par des hommes de théâtre exactement conscients de leurs risques, qui les prennent en connaissance de cause et qui engagent dans ces fêtes de théâtre, chaque année, toutes leurs forces. A quoi le public ne se trompe pas, et les fidèles d'Avignon ou d'Arras — pour m'en tenir aux deux Festivals qui m'ont paru, cette année comme les autres années, les plus intéressants et les plus enrichissants — constituent un public d'une qualité vraie, sur laquelle ne peuvent se tromper ceux que leur métier contraint à longueur d'année à se mêler aux publics les plus divers et à tenter de comprendre leurs réactions. C'est ainsi que Jean Vilar à Avignon, André Reybaz et Catherine Toth à Arras voient, après quelques années d'efforts et de travail sain, non pas couronner ou s'achever ces efforts, mais leur travail prendre tout son sens, parce qu'ils ont les

uns et l'autre dressé, façonné un public, et l'ont préparé à entendre et à comprendre, à aimer et admirer des œuvres de poètes rares ou réputés difficiles, et dans lesquelles ce public se reconnaît maintenant mieux et avec plus de sûreté que ne le ferait une salle de générale à Paris. Le Festival d'Arras, qui a franchi le cap de sa cinquième année, celui d'Avignon, qui fêtera l'année prochaine son dixième anniversaire, peuvent être dits exemplaires, parce qu'ils ont imposé chacun son style, sans faiblesses ni compromissions, à des publics d'abord sceptiques ou simplement curieux, et qui très tôt ont compris qu'il leur était apporté ce à quoi tout public aspire, et même si d'abord il n'en a pas conscience : l'arrachement à soi-même et la transfiguration de soi-même par la grâce des poètes de théâtre. Et il se peut bien que la majesté du Palais des Papes d'Avignon ou l'élégance mesurée du Palais Saint-Vaast d'Arras aident à cette libération et à cette transfiguration mieux que ne le peuvent faire la salle de Chaillot ou ce Studio des Champs-Élysées dans lequel Reybaz essaie parfois de ressuciter les prestiges de son Festival : cela ne peut témoigner d'une facilité que se donneraient des metteurs en scène qui montent leurs spectacles au milieu de vieilles et belles pierres ; cela porte seulement témoignage contre la laideur et la mesquinerie des salles de théâtre de Paris. Laideur et mesquinerie dont souffrent à la fois les metteurs en scène, le public, et les œuvres les plus hautes, les plus riches ou les plus amusantes des poètes dramatiques. Il n'y a pas si longtemps que nous entendions les fins esprits ricaneurs, prompts à décider et portés à blâmer ce vers quoi se porte un goût un peu général, affirmer qu'il entrait bien de la naïveté dans le plaisir et l'émotion que nous manifestions au sortir de telle ou telle représentation d'Avignon, de Nîmes ou d'Arras — et que nous étions victimes de cette hallucination collective qui s'empare des foules la nuit, lorsqu'elles entendent chanter des cigales, claquer des drapeaux dans le vent ou résonner des trompettes. Et c'est pourquoi je me réjouis de la multiplication des Festivals : nous avons entendu maintenant bien ailleurs qu'à Arras, Nîmes et Avignon crier des acteurs dans la nuit, et nous avons vu un peu partout des projecteurs caresser de vieilles pierres

— et nous savons bien que cela peut être, aussi, parfaitement ridicule, indécent et absurde.

Simplement, peu d'hommes de théâtre savent comme ceux que j'ai nommés, et comme Hermantier recommence à le faire aux Arènes de Nîmes après quatre années d'interruption, réduire cette fameuse nuit et ces illustres pierres à servir de leur côté l'œuvre qu'ils servent eux-mêmes, pour elle-même, et à rendre cet accord naturel. Je me souviens de ma surprise, voilà quelques années, lorsque après avoir découvert le *Richard II* de Shakespeare monté par Vilar à Avignon, je revis la même pièce, jouée par les mêmes acteurs, au Théâtre des Champs-Élysées. Mais non, ce n'était plus la même pièce. Elle semblait prise dans les glaces, jouée sur une banquise par des ours polaires. Et sans doute la faute en était-elle à Vilar, qui n'avait pas pris le cruel soin de rogner ses ailes à Shakespeare pour qu'il puisse tenir à l'aise dans sa cage parisienne. Mais je sais bien que c'est à Avignon que j'ai vu la vraie pièce de Shakespeare. Et il ne s'agissait point d'une hallucination collective : simplement, dans la nuit et le vent, nous étions plus proches du poète de *Richard II* que nous ne pouvions l'être au Théâtre des Champs-Élysées. Et je crains qu'il n'en aille ainsi cette année encore avec ces œuvres de poètes que les Festivals nous ont révélées cet été : à Avignon, *La Ville* de Paul Claudel ; à Arras, la curieuse et si amusante pièce d'aventures de Jean de Schelandre, tragique français du début de XVIIe siècle, *Tyr et Sidon* ; et, à Nîmes, ces *Albigeois* de Maurice Clavel et Jacques Panigel, qu'Hermantier mit en scène dans les Arènes, que je n'ai pu voir dans le milieu même pour lequel ils ont été écrits, et qu'il va me falloir « juger » du fond d'une salle étouffante et parfumée, dans laquelle ce fameux chant des cigales, que les contempteurs des Festivals nous reprochent d'associer à nos plaisirs comme une dégoûtante facilité, sera remplacé par le crissement des papiers glacés inlassablement froissés par l'habitué des théâtres parisiens, fanatique des caramels mous.

JACQUES LEMARCHAND

LÉGER

Léger est entré dans la légende, depuis longtemps, par ses travaux, avec quelque réserve quant à ses faits et gestes ; par les commentaires appréciateurs, avec certaine unanimité. Seul André Chastel, au temps proche de la *Parade*, écrivait : « une réussite et deux erreurs » (dont l'exposition, en 1952, du « dossier complet » des *Constructeurs*).

D'un côté donc, célébration. De l'autre... Mais cette hagiographie, surtout, mérite examen. Il semble que l'on ne voit plus la peinture de Léger telle qu'elle est. Les *mots* : primitif, emblématique (et même armoiries), optimisme, bonheur, usine, force, dynamisme... caractérisent-ils l'œuvre de Léger, ou l'intention, l'excès spectaculaire ?

L'image-schéma, un Épinal à gros traits, qui célèbre la condition du « travailleur », feraient de Léger un « Roman ». Le naïf ? « J'aime chez Léger, écrira Claude Roy, ce grand côté gaillard de la Fanfare pour l'Art. »

Combien les thèmes admis, par l'écrit et par l'œuvre (vulgarisés par les titres et les *propos*), recouvrent l'art de Léger ! Univers industriel, force... Depuis ces termes, on pourrait retrouver la légende, qui ne progresse pas sans contradictions, sans oublis. Du moins est-on assuré, depuis Apollinaire, que Léger est « un des premiers qui (...) se soient livrés avec bonheur à l'*instinct de la civilisation* où ils vivent ».

Cette année, Léger venait de recevoir le premier grand prix de la Biennale de São Paulo (Venise, en 1952, l'avait ignoré, « au bénéfice » de Dufy). Une grande exposition à Lyon, au musée Saint-Pierre, groupe plus de cent cinquante œuvres du « maître de la peinture monumentale » — de l'œuvre où l'on distingue plusieurs périodes et moments : cubiste, abstraite, mécaniste (ou mécanique), objets dans l'espace, plongeurs, paysage américain, vitraux, sculpture

polychrome... Dès les débuts, ou dans les années 20, plusieurs rencontres déterminantes : Apollinaire, Cendrars, Max Jacob, Ozenfant, Le Corbusier.

Techniques, disciplines (illustrations, dont *Lunes en papier*, de Malraux, en 1921 ; cinéma, décors, céramique, tapisserie...) multiplient ou utilisent les thèmes de prédilection : machines, objets, corps-objets, « nature » industrielle. Vers 1910 (Léger a détruit les toiles des années 1905-1910, de l'époque « de formation »), paraissent les plans circulaires nommés par Léger « fumées » ; plans en forme de nuages (le découpé de zinc) qui auraient pour rôle de briser les formes par cette lumière dense. Vers 1920 paraissent les formes gonflées, leur « massivité », et les lignes, le trait noir continu. Lignes puissantes, où la valeur géométrique des formes doit aux premières séries de « déboîtages ». Dans cette période, les plans unis sont couverts de rouages, et la richesse d'agencements est certaine, avant la dispersion, et l'étalement.

Les œuvres d'alors, très belles : *Nus dans la forêt* (1910), *Les Fumeurs* (1911), *La Femme en bleu* (1912), *La Noce* (1912), *Contrastes de formes*, *La Femme en rose et vert*, *La Partie de cartes*, *Le Moteur*, *Le Mécanicien dans l'usine*, permettent de surprendre une évolution qui ne cessera de s'affirmer. Dans le même temps, le dynamisme pictural a ou tend à avoir pour correctif, pour complément, une figuration statique — qui deviendra celle des personnages impassibles. La gestuelle, peu à peu, se lie aux mouvements simples, élémentaires ; aux thèmes dominants : travail, repos, fête, sport.

On célèbre généralement le rythme, chez Léger, comme une découverte et une caractéristique du temps ou de l'œuvre. Certes ! mais on compte également sur une vue d'emblée de « ce qui s'enroule » ou traverse, coupe (la parution des *fils* transversaux est plus tardive, ainsi dans *Composition aux clés*, 1929).

Des tableaux abstraits de 1925, aux Arts Décoratifs, Le Corbusier écrira : « Jeu savant et magnifique des forces colorées, mouvantes sur la surface du mur. » De tout temps attiré par le mur et l'abstrait, Léger vient de faire la découverte d'un principe essentiel, dans son art : celui de la couleur libre.

On ne tarit d'éloges, quant à la couleur chez Léger, oubliant une réalité cruelle, qui vient d'être rappelée par Aragon : « Il me disait, Cendrars, que les gaz avaient atteint le nerf de l'œil, tu avais été aveugle un moment, puis dans la vision revenue il y avait une atroce prédominance de la couleur jaune... et que c'est là ce jaune qui domine dans les tableaux d'alors. » Quant aux formes, des éléments à peine contournés, ceux du nuage, des « feuilles » ou de l'« arbre », prédominent, jusque vers 1941 (et l'on ne peut que signaler une très belle céramique, de 1951, sur le thème de la « branche rouge »), près des versions caractéristiques : emboîtages, cylindres, roue.

Dans cet ensemble, où interviennent les vertus physiques de la couleur, tonique, le rythme coloré, par bandes, l'œil ne se perd pas, dit-on ; mais il est vite fatigué par la reconnaissance élémentaire. Il faut accepter le choc ; on est fouetté, emporté par la couleur, cette volonté de l'étendue. Et de curieux rapports seraient à indiquer, entre l'immédiat et ce qui surgit ensuite, contre le schématisme (ou la volonté). Mais venons-en plutôt aux grands thèmes.

Lorsque l'on parle de l'emblématique de Léger, peut-être oublie-t-on l'un des points de départ — les *fumées*, « l'emblème des civilisations » (selon Apollinaire). Nature et ville se mêlent ; nuages massifs, route, chantiers, échafaudages ; paysage *a priori*, disques bleutés (*Contrastes de formes*, 1913) sont traités avec force. Dans cette *nature*, la flore est réduite : cupules d'acier (fleurs) ; feuille, proche de la plume d'acier. Fleurs et branches étranges, une sorte de construction métallique, ou trop souple (l'*incurvé* est fréquent, chez Léger) pour être métallique, tournesol (*La Fleur qui marche*), inquiètent ou ravissent. Dans cette fougue, nature et pylônes, le paysage transformé, l'emportent. Mais la mode du paysage industriel n'est-elle pas trompeuse ? L'hagiographie, qui admet aussi le réel, oublie cette laideur des paysages suburbains. Léger retiendra les pylônes (*portail* des temps modernes ?) et quelque « vue en dessous », l'*oblique* (déjà sensible dans *Le 14-Juillet*). Ainsi naît cette sorte d'idéalisation du paysage, par l'objet industriel, avant les « paysages animés » (*La Mère et l'enfant*, *L'Homme au chien*, *Le Grand*

Déjeuner), où les formes, les personnages sont pris dans un engrenage. Cette sensation du mouvement, construit et *happé*, est déjà sensible dans *Les Deux Acrobates* (1920).

L'exaltation du « monde des machines » semble ne poser aucun problème. Pour Léger, l'apparence humaine cède devant la *machine* qui ne peut être dite souveraine, mais, dans cet univers, elle l'emporte sur l'homme, du moins ayant traits individuels.

Les formes *issues* de la machine : engrenages, ressorts, bielles (« Connaissez-vous quelque chose de plus beau ? » dira Léger), s'ajoutent aux thèmes industriels : moteurs, disques, poutrelles — échafaudages, il y a peu ; soit un nouveau prétexte pour la peinture figurative ou semi-réaliste (serait-elle à court de sujet ?) qui utilise déjà ce thème des constructeurs, non sans innocence.

Fait paradoxal, dans cette célébration non du réalisme, mais des « composantes » du monde moderne : engins et ville (ou paysage industriel), les machines de Léger sont réelles et irréelles. J.-L. Ferrier écrira (*Temps Modernes*, n° 116, p. 140) : « Ses totalités-objets sont dépourvues de tout coefficient d'ustensilité. » *L'Accordéon* (1926) est réduit non à un robot, une pièce de panoplie dans le folklore des loisirs, mais à une sorte de coupe colorée, massive, qui évoque plutôt les circuits conducteurs, ou les tubulures des schémas, dans les ouvrages encyclopédiques de l'époque.

Les transformations imposées sont donc évidentes (alors que l'on parle d'une célébration de la machine, de l'ouvrier) : une nature artificielle, construite, à pylônes ou échafaudages, qui est devenue — du moins pour l'homme urbain — « aussi naturelle que l'autre ». D'où ces formes de prédilection : roue, piquet, tubulure, grille, feston, maillons, bandes de couleur (la verticale jaune). D'où la forme « dentelée » (ou d'*algue*, que l'on retrouve, ayant d'autres causes ou raisons, chez Arp, Matisse), l'élément pectiforme, et les *trouées*, qui ne furent guère étudiées dans l'œuvre de Léger. Où elles jouent, il est vrai, un tout autre rôle que dans cet art proche : la sculpture.

Machine et ville : en fait, *éléments*. On se souvient de l'une des œuvres les plus connues de Léger : *La Fenêtre* (1912).

Déjà, elle signifierait l'absence de l'homme ayant traits et visage « individuels ». Ou plutôt, selon telle remarque de Gaston Bachelard (dans *La Terre et les rêveries de la volonté*, p. 115) : « On ne peut écrire l'histoire de l'inconscient humain sans écrire une histoire de maison. »

Inconscient terrible, volonté durcie : l'*homme de métal*, le « paysage industriel » (poutrelles, tôles, balustrades), l'usine ou ce paysage substitué à la maison... On devine la révolte ; on sait la cause de cet étalement des éléments qui suggèrent. Mais, dans ce surcroît usinier : thème, chose, forme — avant le fragment — ne devine-t-on le parti de Léger : *ouvrir* la période cubiste. Non sans matérialisme : le peintre, le nouveau peintre qu'est devenu Léger, entre 1918 et 1924 (les *Éléments mécaniques* sont de 1918-1923), ne tolère pas l'en dessous. Sans cesse les tubulures viennent en avant, comme la grille, la marque du temps.

Ce qui surprend, chez Léger, c'est un curieux lien (qui n'a été perçu) entre *la machine et l'image*. C'est la machine, l'engin à demeure, qui fournit, distribue l'image. L'ère de l'écran inquiète, ou du moins cette crédulité des foules qui ont besoin d'une visionneuse hebdomadaire. Après la machine du travail, les machines à domicile ou dans les loisirs !

Ce règne des objets forcés, à demeure (radio, téléphone, télévision, bientôt vidéophone), l'intrusion tolérée et exigée, les loisirs en commun, par la machine et le pick-up, signifient assez nettement un mode de type de vie qui est celui de l'*homme extérieur*.

Ici l'on atteint ou devine les limites de l'art de Léger, mais l'une des raisons de cette limite, dont on ne sait si elle est voulue ou inconsciente, ne la trouve-t-on dans la *puissance d'abréviation* de la machine ? L'esprit (moderne) n'admet pas certaine lenteur et lourdeur. Paradoxalement, la vivacité, chez Léger, s'exprime par le trait que l'on veut continu. Il y a là une sorte de hantise du vitrail *à portée de l'œil*. Mais cette laïcisation n'intervint pas réellement, par la faute des architectes, de l'État.

(A suivre.) RENÉ DE SOLIER

NOTES

THOMAS MANN

La disparition de Thomas Mann de ce qu'on appelle l'horizon littéraire laisse un vide. Vide marqué davantage peut-être hors d'Allemagne que dans le pays d'origine de l'auteur des *Buddenbrooks*. Pourtant, Thomas Mann fut, dans toute l'acception du terme, un grand intellectuel allemand.

Il avait, si on ose dire, commencé trop allemand, avant, pendant et après la guerre de Guillaume II ; mais la défaite lui avait fait voir clair, moins sur sa race que sur le destin de son pays, sur les erreurs d'un nationalisme belliqueux. Après cette période, il s'était acheminé vers une sorte de philosophie hautaine, nietzschéenne, qui ne se perd pourtant pas dans le mépris des faits, mais essaie de les interpréter en les confrontant avec l'histoire. L'avènement du national-socialisme le rejeta hors d'Allemagne et fit de lui un citoyen du monde. Mais son esprit et l'essentiel de sa sensibilité restèrent toujours fixés sur le pays de ses pères.

Comme la plupart de ses personnages romanesques, il y avait dans cet écrivain du plus lourd et du plus léger. Il ne faut pas s'en étonner. Issu d'une famille de grands bourgeois, commerçants enrichis, né à Lubeck, ancienne ville hanséatique, et élevé dans une sorte de formalisme épais, Thomas Mann ne s'échappe de ce milieu de race et d'existence que par le sang créole hérité de sa mère et qui le refoule parfois à des distances et le hausse à des hauteurs surprenantes. Toute *La Montagne magique* et maints contes fantastiques de l'auteur s'expliquent par cette double essence d'origine.

L'œuvre de Thomas Mann ne se révèle guère par une fascinante nouveauté de style, ni par une vision du monde foncièrement moderne. Mann dit lui-même quelque part, non sans un peu d'exagération, ou fait dire par un personnage qui lui ressemble : « Je suis un homme à la vieille mode, attaché à certains points de vue romantiques qui lui sont chers... » C'est bien ce qui donne à des ouvrages comme les *Buddenbrooks*, *La Montagne*

magique, *La Mort de Venise*, *Jacob* et son dernier en date : *Le Docteur Faustus*, ce caractère à la fois pesant et détaché auquel j'ai fait allusion. Ces livres bourrés de littérature, de musique, de philosophie et d'humanisme ancien et nouveau, sont l'œuvre d'une sorte de génial amateur, qui de tout ce qu'il a collectionné a su faire une matière neuve, dans laquelle il a modelé des personnages vivants, pensants et agissants, avec leurs visages qui ne changent que d'expression.

Il y a dans l'œuvre de Thomas Mann, en même temps qu'une variété extraordinaire d'inspiration, une unité bien marquée, qui nous fait voir les hommes sous de nombreux aspects de nature et les ramène à deux ou trois types bien humains, « trop humains », et comme sublimés par la fantaisie d'un art à la fois sombre et facétieux. Ces personnages, que l'auteur les nomme Hans Castorp, Aschenleuch, Tonio Kröger ou Faustus, sont toujours doubles ; ils s'efforcent de dépasser la réalité qui les tient par toutes les fibres du corps. Combat douloureux confinant à la tragédie. Ce côté tragique de l'œuvre mannienne rappelle celui de toute l'œuvre de Gœthe ; Gœthe avec qui Mann semble s'être entretenu, comme l'élève avec un maître qui l'a surpris d'abord et avec qui il a fini par se confondre, devenu à son tour maître de sa pensée et de sa forme.

Sous ce rapport *Le Docteur Faustus* me paraît le livre apogée de Thomas Mann. Son personnage central, Adrian, tiraillé entre différentes tendances morales et intellectuelles, qu'il parvient avec peine à concilier, connaît une suite d'échecs. C'est tout le drame de l'Allemagne contemporaine qui est contenu dans ce livre qui mérite d'être appelé grand. Mais Adrian, le musicien, parvient à « une curiosité d'esprit » qui est l'amour « dépouillé de toute chaleur animale ».

Ce livre est plein d'une sorte d'ironie ; c'est chez l'auteur un masque, une façon de sortir du cercle ordinaire pour pénétrer dans le cercle magique. Peut-être peut-on voir dans le personnage d'Adrian, le « vieil homme brisé par les calamités du temps », la figure de l'écrivain dont les traits crispés reflètent le drame germanique de la plus récente époque. Il y a là des traces d'un pessimisme hautain, transposé sur le plan esthétique et que Marcel Brion me semble avoir fort justement noté quand il écrit : « Chez Thomas Mann, on croirait que la beauté est chose surhumaine, inhumaine, intimement associée à la mort, et indissociable d'elle. » Cette hantise de la mort résulte peut-être d'une prise de conscience tardive chez l'auteur des *Buddenbrooks*, et qui, devenue de plus en plus aiguë devant la vie et les événements, se débat dans le bouleversement de la catastrophe. Mais *Le Docteur Faustus* marque nettement une évasion victorieuse de l'esprit et du style.

FRANZ HELLENS

WALLACE STEVENS (1879-1955)

Lorsqu'il publie sa première plaquette, *Harmonium* (1923), dont on ne vendra pas cent exemplaires, Wallace Stevens a quarante-quatre ans, et la réputation d'un « loup solitaire » qui refuse de participer aux bagarres intellectuelles de Boston et de New-York. Il n'a rien d'un insurgé, comme Pound, ni d'un candidat au suicide, comme Hart Crane. Tout simplement, il a décidé de vivre une existence de citoyen influent et riche. L' « American way of life », il est de toute sa génération — plus à l'aise dans l'exil, voyez Eliot, Aiken, Gertrude Stein — le seul à ne pas l'abhorrer, du moins en apparence. Il réussit très vite. Né à Reading, en Pennsylvanie, en 1879, il est inscrit au barreau de New-York en 1904. Dès 1916, il ne quitte plus la Hartford Accident and Indemnity Company, dont, à sa mort, il y a quelques semaines, il était le vice-président, poste qu'il occupait depuis vingt ans.

Cet homme pondéré, sûr de lui, respecté depuis le jour où la directrice de *Poetry* avait recomposé un sommaire de la revue pour faire place à ses premiers poèmes, ne connaîtra jamais la gloire tapageuse d'un Carl Sandburg ou d'un Robert Frost. A l'époque de ses débuts, la poésie américaine sort à peine du grand essoufflement que lui a valu l'explosion Whitman. Pendant un demi-siècle, quand on n'a pas imité l'auteur des *Feuilles d'herbe*, on est retombé dans l'imitation des rhétoriqueurs de la Nouvelle-Angleterre. En 1923, précisément, les recettes de l'*imagisme*, qui date de 1912, s'épuisent. Le cosmopolitisme est devenu un lieu commun ; on a voulu être grec et chinois en même temps, hindou et français, italianisant et gongoriste. T. S. Eliot a, dans son *Prufrock*, des dandysmes qui auraient pu être de 1890 : Oscar Wilde et d'Annunzio. En somme, on a un retard de dix ans sur la poésie française, sur cette année 1913 qui est, plus que toute autre chose, l'année d'Apollinaire, de Cendrars et de Jacob. Les innovations sont, elles aussi, assez superficielles. E. E. Cummings et William Carlos Williams rompant avec la syntaxe classique et le vocabulaire anglais, appellent l'avènement d'un langage américain indépendant.

Le lent travail auquel se livre Wallace Stevens est d'un autre niveau. Nourri de symbolistes français, il a pour la poésie américaine d'autres ambitions que l'enregistrement d'images pittoresques ou des expériences de labcratoire. Tout le lyrisme anglo-saxon lui apparaît comme une gigantesque entreprise de *mise en vers* d'une pensée conçue en prose. Il maintient que la poésie raconte trop, résume trop, paraphrase trop et ne s'occupe pas assez d'elle-même. Avec *Idées d'ordre* (1935 ; il a attendu douze ans avant de publier son deuxième recueil), son dessein se précise : il n'écrira plus jamais que le poème du poème, le poème

se voulant poème, le poème dévié d'une fin x, mais aboutissant à une fin x' plus satisfaisante pour l'esprit du poète. Il revient à la notion de « révélation », chère à Poe et à Emily Dickinson. Ce besoin de définir, de s'arrêter au milieu d'une définition pour en définir les termes, de se *désenivrer* sans cesse, il le doit à Valéry, selon son propre aveu. Mais le temple qu'il construit ne peut, en aucune manière, ressembler à *Charmes* : point de récompenses ni de couronnes pour lui. C'est qu'il est fils de Laforgue, un peu lunaire, très sceptique, aussi peu sectaire que possible ; il faut que le doute subsiste et qu'il n'y ait pas de méthode réellement valable. Ce doute admet le merveilleux, l'incongru, l'abscons. La poésie doit être *leurre suprême*, toujours méfiante, toujours prête à céder à sa propre séduction sans la reconnaître.

Cette conception le conduit à accepter que le langage, s'il doit être d'une précision et d'une concision absolues, n'en soit pas moins un pis-aller où les sens demeurent séparés, alors que l'esprit créateur ne fait pas de différence entre le vu, l'entendu, le touché et le goûté. Il s'efforcera de conjuguer les divers éléments d'un même choc sensoriel. La manière surréaliste, qu'il rejette, — « l'erreur essentielle du surréalisme, c'est d'inventer sans découvrir » — aurait produit une confusion (romantique à ses yeux) et un dérèglement (trop rimbaldien) incontrôlables. Il préfère procéder d'une façon différente, et qui lui est caractéristique : chaque strophe du poème reprend le thème de la strophe précédente ; une sensation olfactive remplace une sensation visuelle ; une couleur devient parfum. Il en résulte une série d'approximations d'un effet d'autant plus envoûtant qu'il paraît irréfutable dans sa démarche. Il parvient ainsi, par touches successives, à cerner l'objet ou l'événement, avec une sorte de *mystique de la plasticité* qu'on peut rapprocher des natures mortes de Zurbaran ou des expériences de Ponge et de Malcolm de Chazal. Cette « raison bleue », cette « épopée de l'incrédulité » lui permet de décrire ainsi un ananas : « 1° la hutte solitaire sous les palmiers ; 2° les djinns verts surgissent de leur bouteille ; 3° une vigne a grimpé de l'autre côté du mur ; 4° la mer jaillit hors des rochers ; 5° symbole de fêtes et d'oubli ; 6° ciel blanc, soleil rose, des arbres sur une cime lointaine ; 7° ces losanges sont des poutres en treillis qu'on a clouées ; 8° le hibou est assis, voûté. Il a cent yeux ; 9° la noix de coco et le jeune coq en un ; 10° C'est ainsi qu'apparaît le volcan d'hier ; 11° il est une île du nom de Palahude... ; 12° une forme grossière pareille à une cenelle immense ».

Ce poète de la définition de soi toujours recommencée — il publie encore *L'Homme à la Guitare bleue* (1937), *Parties d'un Monde* (1942), *Esthétique du Mal* (1944) et *Trois Pièces académiques* (1947) — est un remarquable ciseleur. Il joue, avec la grâce la plus subtile et l'ironie la plus pernicieuse, à nier une expérience qui n'a pas sa pareille en densité et en tension, dans

la poésie américaine. On lui a reproché son mépris des choses sentimentales, sa froideur étudiée, son érudition. Mais son influence ne cesse de croître. De plus en plus, les jeunes poètes, délaissant les Robinson Jeffers, les Archibald MacLeish, les Robert Frost, se tournent vers lui et vers Conrad Aiken. La poésie didactique et la poésie de simple constatation résistent mal aux recherches plus troublantes. Wallace Stevens devient une manière d'oracle. Qu'aurait-il répondu à cet empressement posthume, ce pince-sans-rire irrévérencieux à l'endroit de ses propres sortilèges, enflammé par ses propres doutes, et qui écrivait :

Un jour à la Sorbonne on comprendra tout ça.
Nous rentrerons de conférence au crépuscule,
Bien contents que l'irrationnel soit rationnel...

. . . .

Je suis ce qui m'entoure.

. . . .

Qu'être soit la fin de paraître.

. . . .

Que le poème puisse, presque avec succès,
Résister à l'intelligence !

ALAIN BOSQUET

*
* *

LETTRES ÉTRANGÈRES

LA MALLE DE L'INDE

Si la religion dépendait des hommes, l'Inde suffirait à nous dégoûter des dieux. J'ai connu un homme qui revenait de Calcutta. « Ah ! disait-il, je suffoque, je fonds, je pourris. Le troisième œil de Siva me consume. La vue d'une vache me fait bondir l'estomac. Mon imagination ne se lasse point de me représenter des serpents bouffis de colère et qui tombent d'un panier dans une écuelle, où leur goinfrerie s'endort sur du lait. Je ne concevais pas que l'arche de Noé dût être un supplice. J'appartenais à un monde clair. Je croyais que l'Égypte ancienne était l'extrême frontière de la confusion. Mais l'Inde nous jette à la tête d'une fourmilière de monstres. Sur les trognes des faquirs, le fard est de la bouse, l'œillet fleure le beurre. On boit du pus dans les sources sacrées. On peut mourir étouffé d'un vol de papillons. On ensevelit les corps des saints dans la gueule des crocodiles, car tout est fleuve aussi dans les rues et frottement d'anguilles bénites. Ces mêmes gens qui gouvernent leur souffle

jusqu'à la pointe de leurs orteils et par qui l'empire sur soi dégénère en tours de gibecière, ont perdu la clé de leur sperme. Ils sont maigres comme des éclats de bois, mais ces fantômes chevauchent, embrochent et rataconiculent, mariant infatigablement le stupre et la faim. Ah ! que les images de l'écran m'avaient menti ! J'avais admiré des colliers de fleurs et la fête des lampes, des arcs-en-ciel de femmes sur les degrés des rives et des cohues de parasols, sur les berges du Gange, entre des jasmins. Mes songes étaient faits de tuniques de lune, de saluts flexibles, de regards à rouvrir des aurores dans les ténèbres. J'ai trouvé des bracelets de plomb sur des levrettes, des boutons d'argent dans les nez, des affiquets de cuivre sur les tirelires des courtisanes. J'ai remarqué, sous un arbre, un contemplateur qui avait joint, depuis si longtemps, les doigts sur sa tête, que les ongles d'une main perçaient la peau de l'autre main. Je n'aime point ces mômeries, ni la foire aux dieux, ni les bavarderies sur l'âme du tout qui n'est personne. La chaleur empestée dont j'étais enveloppé m'expliquait les castes, la triste égalité de l'homme et du maringouin, la philosophie du nombril. Quand je mis le pied, à Delhi, sur la terre d'Allah, je fus sur le point, tant ma joie était forte, de me prosterner devant Mahomet et de baiser l'épée de Tamerlan. »

Ce voyageur était sincère, mais rien n'est plus dangereux que la bonne foi. Je viens de lire le *Nouveau Ramayana* [1] d'Aubrey Menen. C'est Voltaire à Bénarès, c'est Diogène chez Gandhi. Je cherchais l'Inde, je retrouvais l'Europe, et même la France, dans une épopée travestie. Comme il n'y a, pour donner lieu de rire, que les sujets de larmes, les occasions de railler sont importantes et peu diverses. L'amour des femmes et celui des dieux, le savoir qui ignore et l'ignorance qui croit savoir, les misères du corps, l'iniquité perpétuelle, la guerre et l'impôt, c'est-à-dire l'art de gouverner, forment les deux joues d'un même masque, tragique à gauche, comique à droite. Toutefois l'humeur satirique a beau se divertir à ses propres dépens, son amertume a le goût de l'orgueil, sa déconvenue n'est pas entièrement douloureuse. Il y a du sucre sur la feuille de l'aloès. Cette délicieuse irrévérence, comme en tous pays, court sus aux prêtres. La liberté de l'esprit doit beaucoup aux esprits forts. Ils sont nécessaires à la véritable piété qui, par la sottise naturelle aux bonzes, dégénérerait en superstitions. Si le livre d'Aubrey Menen est bon, c'est que le doute y purifie la ferveur. Le feu de l'ironie y est un feu sacré. L'auteur a raison de penser que le poids des bonnes actions est plus accablant que les pavés du diable. Ce que nous faisons, quoi que nous fassions, gâte ce que nous sommes. Que de saints, pour nous corriger, se sont égarés ! Voilà le point où l'Europe se sépare d'avec l'Asie. L'Europe se trémousse

1. Chez Amiot-Dumont.

comme une corneille qui abat des noix. Elle remue pour remuer. Elle confond l'appétit, et celui de la charité aussi, avec le triple menton. Si les leçons n'étaient immanquablement inutiles, l'Inde encore pourrait nous instruire. Par provision, je suis retourné aux vieux textes de Valmiki ; ils sont, pour les dévots de là-bas, ce qu'étaient aux Français, quand régnait Louis IX, les Vies des Saints. J'ai revu Rama parmi les singes et les paons ; Sita s'approchait du bain comme le lis est attiré par le ruisseau. Mais, dans ces églogues d'écorce et d'herbe, il y a Jabali, le plus pyrrhonien des philosophes, le fouet des robes de safran. Le temps de Bouddha était l'âge d'or des incrédules et le maître enseignait une religion sans dieu. Aubrey Menen est le demi-frère de Jabali. Nos athées, chaussés des sandales des gymnosophistes, viennent de plus loin que de Karl Marx.

Si la dévotion dispose à l'impiété, la diablerie nous excite à croire. J'avais sur ma table *Le Secret du Véda* [1]. C'est un livre d'Aurobindo. J'avais remarqué que la plupart des Français reprochaient à M. Menen de n'être pas assez Indien, à peu près comme nous ne trouvons pas notre compte à une Espagnole, quand elle est blonde. Mais Aurobindo est d'excellent aloi. Il vise à prouver que les vieux poèmes de son pays ne sont pas ce qu'ont fait d'eux les hiboux de bibliothèque. Je penche aussi de ce côté-là. Les historiens sont les éteignoirs de l'esprit. Ils réduisent la guerre de Troie à une querelle de marchands et la Bible à des criailleries dans le quartier des juifs, comme si le sens le plus plat était le plus juste et que la lettre fût la vérité. On renvoie les dieux à leurs emblèmes et les idées à la rêverie. Aurobindo, qui est un homme intérieur, s'efforce d'arracher les strophes antiques à leur apparence fabuleuse et à leur croûte de cérémonie. Par exemple, le mot qui désigne la vache désigne aussi la lumière ; selon qu'on traduira par l'un ou l'autre terme, le même texte parlera le langage de la terre ou celui du ciel. C'est ainsi que, parmi les chrétiens, le Cantique des Cantiques est un dialogue charnel ou l'épithalame de Jésus et de son Église. Mais comment persuader un indifférent que l'acception figurée est meilleure que la propre ? Chacun marche sous ses enseignes, et l'ouvrage d'Aurobindo, non plus que les observations de Claudel sur l'Ancien Testament, n'ouvriront jamais le cœur des gens qui sont esclaves de la règle et du compas. Platon demeure inutile aux notaires. Le moyen de leur faire entendre que la loi des lois est celle-ci : nous ne laissons après nous que nos erreurs ? Ce que savent les oiseaux du Tibet, les culs-de-plomb jurent de l'ignorer. Lisez la *Précieuse Guirlande* [2]. Vous y reconnaîtrez les passereaux de l'Évangile et le sublime détachement qui nettoie la vie. Parce que nous ne durons point, nous voilà

1. *Documents spirituels.* Cahiers du Sud.
2. *La Précieuse Guirlande des oiseaux. Documents spirituels.* Cahiers du Sud.

déchargés de tout ce qui est dur. Parce que nos citadelles sont bâties de boue et de crachats, voilà que nos mains sont pures d'avarice et de vanité. Parce que l'espoir est une crainte et le moi une frontière à défendre, apprenons du Grand Oiseau, dans les branches d'un santal ou dans un arbre de Judée, que la vérité est partout la même, étant partout petitesse et désappropriation.

ROGER JUDRIN

HOCEIN MANSUR HALLAJ : *Dîwân*, traduit et présenté par LOUIS MASSIGNON (Cahiers du Sud).

Si la mystique était la clé du monde, sans doute serait-elle donnée aux Français avec ce livre. Nul mystique chrétien sauf Jésus lui-même n'a dit plus ni, sans doute, vécu mieux l'unicité suprême. Même l'Évangile de saint Jean semble encore empêtré de dualisme. C'est seulement dans les paroles de Jésus, dépouillées des commentaires des évangélistes, qu'on trouve le même ton et la même énigme vitale. Cette énigme est ici réduite à l'essentiel. Trop de paroles de Jésus ont été perdues. Celles qui demeurent se trouvent éclairées d'une singulière clarté par le Divan d'Hallaj. On y voit comment et en quel sens un homme peut un jour aboutir à dire simplement et sincèrement : « *Je suis la Vérité.* » Et ce qu'il lui en coûte ; et ce qu'il en coûte d'équivoque pour les hommes, tant disciples qu'ennemis.

Ceux qui, sans conteste, doivent ici se réjouir ce sont les philosophes. Quel monde plus cohérent que celui d'Hallaj ? plus compact dans sa quasi-inexistence ? plus logique, et sans artifice, en même temps que plus expérimental ? mieux fondé à la fois que résorbé par ce qui est la plus évidente notion et la plus abstraite entité ensemble que l'être le plus concret et le plus imprévisible existant ? Rien du réel de chaque plan n'est sacrifié et quelle fête totale (bien que douloureuse) que cet embrassement des profondeurs et des sommets dans cet unique mystère enfin sans voile !

Si les peuples y acquiesçaient, si le temps y accédait... Mais historiquement le voile subsiste. Il devient seulement d'une cruauté plus insupportable. Le drame des injustices, des mensonges, des privilèges sans fondement, des oppressions sans objet qu'illusoire s'en trouve décuplé. Et si la souffrance n'était pas si efficace qu'on le croit, disait Job, s'il n'y avait pas de solution, si nul mystère même dévoilé n'abolissait le temps, si la patience était moins de pâtir que de durer ? Pour percevoir la grandeur d'Hallaj, la comparaison avec n'importe quel mystique ou philosophe suffit. Situer son point faible est tâche plus ardue : c'est sans doute André Neher qui nous y aidera le

mieux avec son livre solide, lumineux et poignant sur l'*Essence du prophétisme* (P. U. F.).

Et que diront, du Divan d'Hallaj, les poètes ? Rarement si pure pensée garde un tel ton de passion. Nulle part sans doute, sinon dans les littératures sémitiques ou celles qui en subissent profondément l'influence. Comme on est loin du JE romantique qui n'est qu'un JE individuel, porteur d'impressions ou de sentiments. Sans artifice, le JE d'Hallaj est gros de toute l'humanité. Engagé jusqu'au martyre par ce JE, Hallaj y engage tous les hommes et non par ce qu'ils ont de commun en surface comme ferait un bon sens de concierge, une législation psychologue ou un enthousiasme communicatif, mais par un approfondissement extrême de la personne. Ce JE dans son tréfonds n'est plus distinct de personne, pas même de Dieu.

Par sa compétence scrupuleuse et son expérience interne, Louis Massignon est garant de toutes les nuances de tant de beautés pures, car les phrases sont simples bien que leur mouvement soit parfois terrible, et leurs suspens, des abîmes. Si les parenthèses explicatives servent à une première intelligence de ces poèmes, il faut, bien sûr, relire ceux-ci en sautant les explications. Il n'est pas certain d'ailleurs qu'une telle relecture ne soit beaucoup plus vraie. Il faudrait tout citer de peur qu'on croie à des réussites isolées. Il n'y manque que l'inimitable scansion de l'arabe.

JEAN GROSJEAN

C.-G. JUNG (Le Disque vert).

Lorsque le Dr Roland Cahen, qui s'est consacré à l'introduction en France de l'œuvre de Jung, écrit dans sa présentation : « *C'est cette préoccupation constante du vase matriciel, s'exprimant dans ses rejetons les plus divers, qui donne à ce numéro spécial en l'honneur de Jung à la fois son unité et, en dépit des apparences, son caractère concret* », il semble vouloir répondre à la première critique suggérée par la lecture de cet ouvrage collectif. Le sommaire comprend, en effet, une trentaine de collaborateurs dont les intérêts, nous ne dirons pas s'opposent — ce serait trop de précision — mais se côtoient simplement dans leur diversité. Écrivains, psychologues, spécialistes de la pensée hermétique, historiens des religions, ou simplement médecins, nous exposent leurs vues dans des textes dont certains servent le propos général et dont d'autres l'enrichissent si peu qu'on s'interroge sur leur raison d'être. On parlerait volontiers de confusion, à moins qu'il ne s'agisse de complexité ou d'une approche de « l'ombre ». Il est impossible de rendre compte de cette masse de documents et bien malaisé d'en tirer quelques perspectives précises. Très arbitrairement, sans doute, nous en soulignerons deux : celle des

rapports entre la création artistique et la psychologie qui, en particulier, forme le sujet de la contribution de Jung lui-même, et celle de la psychopathologie de Jung.

La question posée dans *Psychologie et Poésie*, publié pour la première fois en 1930, est celle des possibilités pour les techniques modernes d'investigation psychologique — Jung écrit *Les Sciences de l'Ame* — de contribuer à l'étude de la structure de l'œuvre d'une part et, d'autre part, d'expliquer le conditionnement psychologique de l'artiste. C'est surtout lorsque Jung souligne les limites de ces possibilités qu'il nous paraît le plus convaincant : si la psychologie personnelle du créateur rend compte de certains traits de son œuvre, elle ne l'explique pas. Il faudrait aussi retourner la proposition : si l'œuvre, à son tour, peut conduire à une meilleure compréhension de l'artiste, elle ne saurait non plus l'expliquer entièrement. Il demeure donc, entre l'artiste et son œuvre, dans leurs rapports réciproques, un écart qui serait infranchissable. Ne serait-ce pas le « *moment créateur* » *qui plonge ses racines dans l'immensité diffuse de l'inconscient* (et) *restera sans doute fermé à jamais aux assauts de la connaissance humaine* ». On pourrait cependant concevoir que ce moment créateur puisse être mieux saisi : il a « *effleuré ces régions profondes où tous les êtres vibraient encore à l'unisson* », régions auxquelles s'attache précisément l'analyse jungienne, qui veut dépasser la biographie individuelle. Une question reste pendante : celle de la liberté de l'artiste.

Dès qu'on aborde les conceptions psychopathologiques de Jung, on est presque inévitablement amené à les confronter avec celles de Freud. On connaît en gros les traits originaux de l'édifice jungien : existence, à côté de l'inconscient individuel, d'un inconscient collectif dont les contenus sont les « archétypes » communs à l'humanité entière ; notion d'une constance de l'être humain, en dépit des changements intervenant dans les conditions de vie ; possibilités d'une auto-réalisation — en particulier dans le cadre de l'analyse jungienne — d'un accomplissement du « Soi » (conscient + inconscient, pris dans leur acception jungienne) grâce à une « intégration » solide du matériel archétypique émergeant (Gérard Adler).

Si l'on examine de près les notions d'inconscient chez Jung et chez Freud, on s'aperçoit, avec le Dr Dierkens, qu'elles recouvrent en fait des réalités très différentes : l'inconscient collectif de Jung, qui englobe les tendances ancestrales, ne coïncide nullement avec le « Ça » freudien ; en revanche, son inconscient individuel est assez proche du conscient conçu par Freud. Il s'ensuit que, chez Jung, le rôle du milieu extérieur diminue au bénéfice de l'apport héréditaire dans l'édification de la personnalité.

Ces divergences ne sont pas seulement théoriques, elles ont leurs conséquences dans le domaine thérapeutique. L'analyse

jungienne, toujours selon Dierkens, tend à réduire l'anxiété en dressant un écran entre le sujet et le centre de son conflit, lequel est englobé dans la construction archétypique. De ce point de vue, l'analyse jungienne n'est pas à proprement parler une psychanalyse, mais une psychothérapie de surface, dont l'effet est un simple renforcement des moyens de défense du Moi.

On pourrait penser qu'il s'agit là de considérations de spécialistes, elles se justifient dans la mesure même où les disciples de Jung tiennent à le présenter avant tout comme un psychothérapeute. Si l'on insiste beaucoup sur ce point, c'est que les recherches de Jung l'entraînent sur un terrain très vaste, qui, avant lui, était fort éloigné de celui du praticien. Rien d'étonnant à ce que l'historien des religions ou le métaphysicien, qui acceptent jusqu'à un certain point la lumière qu'il projette sur leurs propres problèmes, le rappellent finalement aux limites de son art, tandis qu'il inquiète inévitablement le psychologue. En dépit des apparences, Jung est peut-être condamné à l'isolement. C'est un isolement que ne peut qu'accentuer la forme aristocratique d'une pensée qui oppose à l'histoire la présence d'un homme immuable.

MICHEL DE M'UZAN

E. M. FORSTER : *Monteriano*, traduit de l'anglais par Charles Mauron (Plon).

Ce n'est pas moi, grands dieux, qui reprocherais à E. M. Forster, pour lequel j'éprouve une admiration de plus en plus vive, de surcharger ses romans. Je les aime trop tels qu'ils sont. Mais, dans *Monteriano*, il va droit à l'os. Et qu'on n'aille pas croire à de la sécheresse : rien de tel, jamais, chez cet écrivain mystérieux, attentif et passionné sous son apparente réserve.

Voici une histoire bien ordinaire, comme de coutume. Des Anglais moyens, une affaire de famille à laquelle l'argent n'est pas étranger, un voyage. Rien n'est fait pour attacher le lecteur inattentif, encore moins pour le surprendre. Les héros auxquels la beauté physique est rarement dévolue ne sont pas brillants. Il n'y a d'ailleurs pas de héros à proprement parler, mais un petit groupe serré d'acteurs faisant naître la comédie et le drame. Les sentiments y sont décrits avec une décence victorienne, la volupté jamais mentionnée. Le paysage, l'atmosphère n'envahissent pas. Les cœurs gardent leur mystère, et l'intrigue ne saurait être résumée sans platitude. Alors, comme de coutume encore chez Forster, la vie fait irruption. La vie toute simple, que les conventions familiales et sociales, en cherchant à la repousser, font apparaître encore plus étrange et forte. Et tout vole en éclats. Les personnages, une minute auparavant maîtres

d'eux-mêmes ou opprimés, se mettent à agir comme des fous et des saints. Les forces élémentaires se déchaînent. C'est, dans *La Route des Indes*, le flot de haine hystérique s'abattant sur les fonctionnaires anglais lorsqu'ils croient qu'une jeune fille a été assaillie par un indigène. Ou le meurtre violent perpétré par un des fils Wilcox sur un comparse coupable d'avoir souillé le clan. Dans *Monteriano*, le rapt de l'enfant par une vieille fille et la lutte désespérée et presque meurtrière de Gino et de Philippe dans l'obscurité forment des pages qu'on ne saurait oublier.

Forster résout sans effort apparent ce problème qui semblait insurmontable à Paul Valéry dans le roman : l'emploi de nécessités du genre de « Et alors Nénette s'assit au piano et leur joua la *Prière d'une Vierge...* » Comme il n'élève jamais le ton, rien chez lui ne semble trivial et la densité du récit demeure constante. On avance par raccourcis, sans temps d'arrêt, sans points de vue. L'enlèvement et la mort dramatique du bébé, les éblouissements de vérité qui ravagent et grandissent Miss Abott et cette naissance de l'amitié entre deux jeunes hommes aussi totalement différents que Gino et Philippe sont racontés de la même façon ramassée et légèrement ironique. Tout comme sont rendues les paroles mesquines de la riche bourgeoise voulant conserver la suprématie sur une belle-fille vulgaire et détestée. Autour de ses personnages favoris (ceux qui ont le don du vrai ou sont en contact avec la nature) affleure seulement une tendresse retenue, comme dans le portrait, loin pourtant d'être exempt de cruauté, du jeune Italien, et dans les quelques aperçus de Toscane. D'où vient la force proprement envoûtante des récits de Forster ?

Depuis que j'ai lu *Monteriano*, Forster prend à mes yeux des proportions fantastiques ! Parce que, pour transmettre son don de vie, il choisit sans tricherie l'humble véhicule du roman, se bornant à décrire des milieux dépourvus de poésie et d'étrangeté, parce qu'il se tient aussi loin que possible des tentations de son époque, parce qu'il en sait cent fois plus qu'il n'en dit : je le vois sorcier ou je le soupçonne d'une sorte de sainteté tour à tour. Son art naît de contraintes et des contrastes qu'elles procurent. Sorcier, devin bien masqué, il fait sourdre l'eau des cailloux.

ODILE DE LALAIN

*
* *

LE ROMAN

JACQUES STEPHEN ALEXIS : *Compère Général Soleil* (Gallimard).

Alexis a raconté l'histoire d'Hilarion et de Claire-Heureuse, qui sont de pauvres Noirs, en Haïti, dans les années de notre avant-guerre. C'est d'abord une histoire d'amour, car Hilarion et Claire-Heureuse s'aiment, aiment la joie du soleil, la paix des conversations et de la plage, ils aiment la vie. C'est aussi une histoire de misère et de haine, car ils ont faim ; Hilarion a volé pour manger. On l'a enfermé, battu, humilié, et de la prison il est sorti communiste. Alors a commencé pour lui une vie nouvelle, dans laquelle l'amour, la paix, le soleil, le bonheur de Claire-Heureuse et l'humiliation elle-même, la misère elle-même ont un sens : ce sont maintenant les raisons de son combat. Hilarion ne vole plus, il lutte. Il n'est plus tout à fait une victime en face des grands propriétaires de plantations de cannes, en face des policiers ; il est un adversaire, fort de sa pauvreté, de sa patience, fort aussi de ses amitiés. Contraint par la misère, et parce que sa maison a brûlé, d'aller à Saint-Domingue chercher du travail sur les plantations, Hilarion y trouvera de nouveaux combats : les grèves, la lutte contre le dictateur Trujillo ; il y rencontrera de nouveaux camarades, et le plus valeureux de tous, Paco Torres, qui meurt assassiné alors qu'il prêchait la grève. La grève aura lieu malgré la mort de Paco ; mais elle sera suivie d'une répression abominable. Les Haïtiens, soupçonnés d'avoir importé l'esprit de révolte et de liberté, seront chassés à travers la forêt comme des bêtes. Hilarion lui-même sera tué, à cent pas de son pays, tenant dans les bras son enfant mort.

Cette longue chronique romanesque, aux couleurs fastueuses, qui mêle à la revendication politique les évocations familières de la vie antillaise, qui fait appel aux ressources de l'art populaire du conte, aux richesses, aux préciosités, aux naïvetés du parler créole, révèle la puissance d'une littérature qui se nourrirait à la fois du folklore, de la langue et des passions d'un pays encore vierge de littérature « occidentale ». A ce titre, le roman d'Alexis me paraît beaucoup plus riche de promesses que, par exemple, la poésie d'Aimé Césaire, tout imprégnée de souvenirs surréalistes, trop européanisée. (Ce n'est pas un hasard si le meilleur texte de Césaire s'appelle *Cahier d'un Retour au Pays Natal* et raconte la passion d'un exilé, d'un Antillais qui aurait « appris » les Antilles au contact de la France. Rien de tel ici.) Il court tout au long de *Compère Général Soleil* une force, une liberté lyrique qui réalisent l'unité de l'histoire d'amour, de

l'exotisme et de la passion politique. Cette dernière apparaît alors comme une métamorphose nécessaire de la sensibilité du conteur, et non pas comme le résultat d'un choix délibéré entre plusieurs façons de raconter l'histoire. Voici la réussite d'Alexis : il ne donne aucunement l'impression d'écrire le roman d'un Communiste haïtien, mais l'impression qu'il n'est pas d'autre façon, aujourd'hui, de parler du peuple des Antilles. Des « morceaux » aussi différents que la mort de Paco et son immédiate accession au rôle de symbole, les scènes de travail dans les champs de cannes, l'amour des deux jeunes gens deviennent les moments d'un seul temps, les scènes colorées, violentes, tendres d'une seule peinture sur quoi flamboie le « camarade Soleil », la grande force joyeuse des hommes attachés à la misère et à l'espoir de leur terre.

FRANÇOIS NOURISSIER

ROGER JUDRIN : *Dépouille d'un Serpent* (Éditions de Minuit).

Voici l'aventure d'un homme qui n'eut point d'aventures. Un homme de quarante ans qui se regarde et qui se recueille, sans pudeur ni modestie, dresse le bilan de ce qu'il fut. Roger Judrin nous convie à une promenade cavalière dans la vie de son personnage, et il égrène dans un monologue hautain les chapitres essentiels : les femmes, les accidents, la politique, les lettres, Dieu. Notez qu'il ne dit pas : l'amour, la guerre, la littérature (pour la politique, il n'est pas de mot noble ni de vocable désobligeant : elle est ce qu'elle est). Seul, au bout du compte, Dieu importe, et le beau serpent siffleur offre à Dieu sa tristesse, le serpent dédaigneux découvre sa blessure secrète et il est vaincu par lui-même. La bête aiguë selon Valéry meurt de sa propre sécheresse, et avec elle expire la monodie. L'Autre surgit, et tout se tait, c'est-à-dire tout commence.

Le récit de Roger Judrin s'ouvre sur une profession de foi orgueilleuse : il s'agit d'être soi, en protégeant sa vie du drame et de l'angoisse. Gloire à ce qui est sec, et méprisons la souffrance qui est le signe de la faiblesse : seul l'éprouve celui qui ne se suffit pas à lui-même, et tout Dostoïevski ne vaut pas un quart d'heure d'épilepsie. Il faut conduire sa vie — et son livre — avec intelligence et morgue. Voilà le lecteur mal à l'aise, le voilà bientôt exaspéré par ce refus systématique de la fable, par cet acharnement à n'être pas dupe, par cette démarche brève et précieuse du style : que de froideur apparente dans ces phrases courtes, lustrées, que d'art et que d'artifice dans ces formules. Comme Alain peut être irritant, se dit-on tout bas, quand il devient romancier ! Puis l'on découvre qu'en réalité Roger Judrin accepte

et recherche notre impatience agacée, qu'il nous fait haïr le serpent pour mieux nous le faire aimer, quand il aura jeté sa dépouille aux orties. Insensiblement, la belle assurance du personnage fait place à la tristesse, et il n'est rien de plus poignant que la découverte par l'intelligence de son propre néant. Cet homme détaché, aux gestes lents, qui a expliqué avec orgueil les fables et les fantômes sans y croire jamais, pour qui les sentiments humains n'ont été que des mots et qui a passé sa vie à jouer avec les mots (ce qui s'appelle la rhétorique, et, dans une certaine mesure, la préciosité), cet homme était en réalité malade de lui-même.

Ce livre paradoxal se réclame de Voltaire, Bayle et Constant, « maîtres de sécheresse » ; maintenu avec un soin jaloux à l'écart des humeurs et des mouvements de la passion, il porte dans son style la marque profonde d'Alain ; la main qui l'a écrit proclame qu'elle n'a pas tremblé. *Dépouille d'un Serpent* est pourtant le récit d'une demeure forcée, d'une intelligence réduite à sa propre misère ; c'est le débat de l'homme avec lui-même, c'est-à-dire de l'homme avec le diable. « Je siffle avec délicatesse... »

ROBERT ABIRACHED

RENÉ DE OBALDIA : *Tamerlan des Cœurs* (Plon).

Comment l'homme, marionnette de Dieu, jeté dans un monde absurde, peut-il être libre ? Comment peut-il échapper à l'Histoire et au Destin ? A toutes les réponses que l'homme s'est déjà données (l'art, le rêve, le jeu...) vient s'ajouter celle que René de Obaldia développe dans *Tamerlan des Cœurs* et qui ne manque ni de force ni d'attrait : la cruauté.

Tous les assassins, tous les bourreaux de l'Histoire, tous ceux qui ordonnèrent ou assumèrent la cruauté, revivent leurs orgies, leurs persécutions, leurs guerres, leurs victoires, leurs défaites finales et témoignent qu'ils ont fait de l'Histoire un fleuve de sang et ont ainsi conquis leur liberté. Et le plus grand, le plus insatiable, le plus sanguinaire de tous est Tamerlan, Timour-Leng, issu de Gengis-Khan et de Alakauva, qui édifie des tours avec les crânes de ses victimes.

Au milieu de tous ces artistes de la cruauté, Jaime Salvador est une étrange figure. Lui aussi veut échapper au monde et au destin. Don Juan, il veut trouver sa liberté à l'aide de ses conquêtes féminines, mais, peut-être justement parce que ses conquêtes sont trop faciles, échoue et, « bourreau des cœurs », se voit condamné à la cruauté. Celle-ci pourrait être le signe de sa victoire et n'est pourtant que la première marque de sa chute, car, dans un dernier reste d'humanité ou de foi religieuse, il refuse de l'assumer. Le monde le rattrape, l'entraîne dans la guerre et le dévore.

Curieux, audacieux, le livre a le défaut d'être souvent très énervant. On se prête volontiers au début à la dislocation complète du temps que l'auteur a opérée pour mieux montrer la continuité historique de l'horreur et de la cruauté, mais cela devient rapidement lassant, d'autant plus que les effets obtenus grâce à cette méthode sont souvent faciles. Le livre, cependant, se lit avec beaucoup d'aisance ; voici l'entrée de Tamerlan : « Sur la piste de la Peste noire qui avait balayé l'Asie et l'Europe au début du siècle, l'inquiétude régnait, et les dynasties trébuchaient. Les caravanes cherchaient de nouvelles voies. Des hommes rejoignaient les camps en armes, des cavaliers apparaissaient dans les champs déserts, et les flammes trouaient les ténèbres. Dans ce champ de bataille plus vaste, l'entrée de Tamerlan était inévitable. » Et, bien que certains chapitres soient de valeur inégale, l'ensemble reste attachant, tant par l'humour particulier qu'il renferme que par la poésie qu'il dégage.

GEORGES PEREC

CHRISTIAN DOTREMONT : *La Pierre et l'Oreiller* (Gallimard).

Voici la confession poignante d'un homme de trente ans pour qui « Dieu, Staline et Keats sont morts ». S'il en est encore que l'aventure individuelle tente pour elle-même, ils doivent lire ce livre. D'aucuns se passionneront pour les démêlés sentimentaux d'Ulla et de son ami ; d'autres seront charmés qu'on puisse dire encore tant de choses neuves sur le Danemark et sur Paris. Mais ne nous y trompons pas ! A côté de ce va-et-vient des personnages ou, plus exactement, à l'intérieur de cet itinéraire, il y a une tragédie constamment soumise à l'examen critique de l'intelligence et de la mesure. Les lecteurs de romans seront comblés, mais les plus distraits d'entre eux se rendront compte qu'il se passe ici quelque chose de beaucoup plus sérieux. C'est un miroir cruel que nous tend Dotremont. Mais, par le plus habile des procédés, l'auteur, sachant que nos moralistes actuels n'ont de chance d'être écoutés qu'à la condition de se masquer d'ironie, assume cette condition sans faiblir. De sorte que, finalement, c'est le lecteur lui-même, pressé de connaître cet individu qu'il porte en lui, qui abat les masques et se livre en toute simplicité au plus cruel des examens.

Christian Dotremont fut, si je ne m'abuse, surréaliste et communiste. Le voici nu, plein de pudeur et de bonne volonté. Sorti de tout. Et c'est bien lui, dans ces pages bourrées d'ironie et d'amitié, qui nous invite, en ces temps absurdes, à n'oublier jamais les bagages de l'individu.

GÉRARD PRÉVOT

* * *

LA LITTÉRATURE

DENIS DIDEROT : *Correspondance*, tome I (Éditions de Minuit).

Y a-t-il des lieux prédestinés ? De cette même rue Taranne — à l'emplacement, aujourd'hui, de la rue Bernard-Palissy — où la plupart d'entre elles ont été écrites, les lettres de Diderot repartent dans le monde. Grâce à un éditeur courageux, nous évitons ainsi le paradoxe esthétique et la piqûre d'amour-propre national que, malgré toute notre reconnaissance envers M. Besterman, nous ne manquons pas d'éprouver en voyant l'autre grand épistolier, Voltaire, publié hors de France avec des notes en anglais. Jusqu'ici, la *Correspondance* de Diderot n'existait qu'en éditions partielles et fautives. L'édition établie par M. Georges Roth regroupera les lettres connues, en révélera d'inédites, reprendra les lettres ouvertes, enfin procurera, à cause de leur valeur historique, les lettres ouvertes et les lettres adressées à Diderot. Elle rectifiera des dates : par exemple, il aura fallu attendre M. Roth pour s'étonner que Diderot se plaigne, en *juillet* 1760, d'avoir les pieds glacés et pour corriger, sur preuves, en *février*. Elle rectifiera les erreurs de lecture quelquefois surprenantes : bibliothèque *autrichienne*, pour *antichrétienne ; richesses*, pour *échasses ; main*, pour *narine ; voici le moment de m'arrêter*, pour *voici le mémoire de Mariette*, etc. Et comme M. Roth a pris l'heureuse initiative de rappeler entre les lettres les principaux événements biographiques, littéraires, philosophiques, qui en constituent le contexte, cette édition devrait intéresser, outre les spécialistes, tout homme cultivé.

Aujourd'hui, on ne s'écrit plus, on se télégraphie, me disait une dame âgée. Mais quel écrivain, aujourd'hui, aurait assez d'allant, de générosité, de savoir, pour aborder avec autant de verve la multitude d'objets familière à un Diderot ? Rien ne peut mieux instruire que de telles lettres sur ce siècle qui fut par excellence le siècle des épistoliers : mœurs familiales, judiciaires, affaires d'argent ou d'amour, voyages, librairie, sciences, profils de simples citoyens ou de personnages illustres, etc. — l'inlassable diversité de cette *Correspondance* s'affirme dès le premier tome. De plus, c'est essentiellement dans les lettres, succédant aux Mémoires, que se forme au XVIII[e] siècle — entre le trop chevaleresque et sa caricature, *Don Quichotte* ou les scarronnades, entre la psychologie pompeuse des tragiques ou triviale d'un Furetière — le réalisme du roman moderne. Pas seulement son réalisme : sa technique, son style même. Et, à propos de style, Diderot n'a-t-il pas répondu d'avance par ses lettres — et

par ses chefs-d'œuvre : *Jacques le Fataliste*, *le Rêve de d'Alembert*, *Le Neveu de Rameau* — ou, du moins, ne permettrait-il pas de répondre à l'irritante, à la passionnante question que soulève Raymond Queneau sur les rapports entre la langue écrite et la langue parlée ? Qui, plus que Diderot, donne, à le lire, l'illusion que l'on est *censé* écouter, comme il dit lui-même ? Quelle langue semble plus proche de la langue parlée — et quelle, cependant, est mieux écrite ? Car, enfin, ce n'est pas celle de *Monsieur Nicolas, cocher* ? Ne faut-il pas interroger un Diderot sur le secret de la transposition — nécessaire, puisque toute langue écrite est écrite — du parlé à l'écrit ? Il se pourrait d'ailleurs que le nom de ce secret fût connu : le génie.

Il y aurait de l'indécence à recommander la lecture d'un des plus grands écrivains français ; ce serait une autre indécence que de mesurer son hommage à ceux qui, comme M. Roth, par leur travail, leur érudition, leur intelligence des textes, nous en rendent possible une lecture plus fidèle.

YVON BELAVAL

TOCQUEVILLE : *Correspondance anglaise* (Gallimard).

Tocqueville, dans ces lettres-ci, s'adresse à deux de ses amis, qui sont anglais. Il fait à Reeve les honneurs de ses livres, de son cœur, de son château ; il écrit à Mill d'esprit à esprit. Mais, quelle que soit la suscription, le philosophe paraît partout tel que le peignent ses grands ouvrages, poussant la probité jusqu'à la profondeur, la curiosité jusqu'à l'idée, l'amour de la liberté jusqu'à la gueule du loup. Ce qui joint Tocqueville à l'Angleterre, c'est le nœud de Montesquieu. Deux têtes également graves ont été gagnées par certaine manière, qui est propre aux Anglais, de ne point traiter les citoyens comme des chevaux, de n'abuser ni des lois ni du papier ni de la police, de déposer les rois sans abolir la royauté, de proposer le bonheur au lieu de le prescrire, de s'appuyer sur l'opinion plutôt que sur l'épée.

Était-ce une chimère que d'étendre à la France les institutions d'un pays singulier, remparé, cantonné en soi-même et plus occupé de l'Asie que de l'Europe ? J'en suis persuadé, et Tocqueville, un temps ministre, n'ignorait pas que les Français se flattent d'avoir leurs coudées franches, alors qu'ils ne sont qu'indociles. Le vrai ressort de notre âme est l'égalité, sœur de l'envie. La nation considère ses députés comme des joueurs heureux ou malheureux dans une partie qu'elle perd toujours. Il ne s'agit point du peuple, mais d'une faction ; l'éloquence tribunitienne tend à servir le bourgeois, l'ouvrier ou le paysan, comme si les ruines particulières formaient la prospérité générale. Tant d'écueils affligeaient Tocqueville sans l'abattre.

Louis-Philippe et ses ruses de boutique, le Second Empire qui pue le mouchard et le soldat, n'ont pas détourné Tocqueville d'espérer beaucoup de la raison. Il sait bâtir et ne point s'enfermer dans ce qu'il a bâti ; il a des vues, il n'a pas de système ; il n'est pas garni de ces principes qui ôtent à l'invention son plaisir et son feu. Tocqueville est présent ; il sort de soi, il tire des événements leur poids de réflexion, il rend solide ce qui est journalier. Ce voyageur observe aussi les Normands qui sont à sa porte ; il cherche pourquoi, dans les villages, il naît moins d'enfants à mesure que s'accroît l'aisance des parents ; il remarque, pendant la guerre de Crimée, l'allégresse des campagnards à laisser leurs os dans des querelles qu'ils n'entendent pas ; il annonce la chute éloignée, mais nécessairement sanglante, de Napoléon III porté par la peur du bonnet rouge et par des démangeaisons de victoire. Toutefois, où Tocqueville est prophète, à force de hauteur et de pénétration, c'est à propos de l'éclatante fortune qu'il promet à l'Amérique et à la Russie. Quel historien, dans ce siècle-là, a davantage prêté l'oreille aux premières rumeurs de l'Inde et de la Chine ? Si Tocqueville n'a pas, dans le style, la lumière fine de Montesquieu et sa musique d'arrière-pensée, il est du moins notre Polybe par sa balance tranquille et droite, par la vaste prudence qui part de son front.

ROGER JUDRIN



LA POÉSIE

R. TOURNAY et R. SCHWAB : *Les Psaumes* (Éditions du Cerf).

Le Psautier est un des sites bibliques les plus en vue, celui où ont passé et campé bien des nations et bien des siècles, ce vignoble qui réjouissait le cœur d'Israël et où, selon le prophète, les Barbares sont venus faire brouter leurs chevaux. Beaucoup n'y ont vu que du feuillage, en effet, et n'en ont rapporté que des audaces selon leur goût. On peut dire que la profondeur réelle des *Psaumes* a presque toujours échappé, sinon aux traducteurs, du moins aux traductions. Leur équilibre serait classique (si classique n'évoquait la pompe de Louis XIV). Leur subtil agencement des allusions et leur enchâssement des citations est même un peu alexandrin, mais leurs fleurs persanes croissent sur le sol d'une foi si passionnée qu'on pense plutôt à une friche où resurgissent, les uns abâtardis, les autres revigorés, tous les plants de la grande culture qui a usé sa terre.

Il faudrait n'exagérer en aucun sens, ne voir ni moins ni plus d'archaïsme qu'il n'y en a. Le lecteur français, avec la parution de ce nouveau Psautier, va disposer d'un des plus sûrs décalques qui, sans doute, aient été jamais tentés. Raymond Schwab en énonce les principes dans une excellente charte du traducteur qu'on sent non seulement enracinée dans la longue fréquentation des lieux de rencontre des littératures, mais toute chaude encore de sa dernière expérience : la traduction, parue il y a cinq ans, a été complètement refaite. Le progrès de la nouvelle version sur l'autre, le sens dans lequel a lieu le changement pourrait bien marquer une date dans l'histoire de la poésie, créer une salutaire commotion dont quelques œuvres à venir nous diront la portée. (Le grand poème *Nemrod*, dont Raymond Schwab nous donna jadis les premiers chants trop peu connus, semble même devoir en être un des premiers bénéficiaires.) Il est peut-être dommage que le Psautier soit souvent le seul sentier des chrétiens vers la Bible, mais, en tout cas, le voici magistralement débroussaillé.

JEAN GROSJEAN

MAX JACOB : *Le Cornet à Dés II*. Note liminaire d'André Salmon (Gallimard).

Avec *Le Cornet à Dés* (1917), Max Jacob a fixé une figure de la poésie moderne à laquelle nous demeurons sensibles, que nous reconnaissons avec plaisir, comme les premiers tableaux cubistes. Les dés signifient bien moins un appel aux ressources du hasard que la forme même de ces poèmes à facettes dont les perspectives rapides et les chances variées se mêlent en des compositions méthodiques et pleines de surprises. *Le Cornet à Dés II*, qui compte maints textes inédits, prend tout naturellement la suite du premier et nous enchante de façon à peine différente. La poésie de Max Jacob n'est pas une poésie qui se parodie elle-même et qui répète ses tours ; elle est ingénieuse, mais elle est aussi ingénue. Il y entre une part de stratagème, mais le geste comme la vision du poète paraissent toujours neufs et frais. Les courts poèmes de prose du *Cornet à Dés II*, comme ceux du premier, si curieusement dépourvus de toute musique, font dans notre mémoire un bruit d'eau et de jardin, d'étoffes, de foules glissantes, de chuchotements dans l'ombre inquiète, de fuite, d'espace et de cordes tendues où dansent la lune et les soleils ! Ils nous proposent un monde subtilement désorganisé, mais habité par une âme émerveillée et libre. Au jeu de la poésie, les coups de Max Jacob visent toujours un ailleurs (il y avait toujours, nous dit Fargue, quelque chose de lui qui allait « se faire pendre ailleurs »), quelque point invisible en fonction duquel le

poème prend corps et trouve son sens à notre insu. Le calembour devient promesse, vision, vertige. Chaque poème, que la crase et l'ellipse réduisent aux proportions d'une courte apparition écrite, est un petit univers inachevé et complet, une sorte d'abrégé de tout ce qu'il pourrait devenir (et tout aussi bien roman ou épopée), qui se referme brusquement sur une conclusion qui paraît fausse ou feinte et qui retentit en nous comme la note la plus juste Pour Max Jacob, cette conclusion demeurait provisoire et l'histoire était toujours à recommencer. C'est à cette vigilance et à cette inquiétude secrète que la poésie des deux *Cornets à Dés* doit un pouvoir et un charme persistants. Et à ce sentiment que nous avons qu'elle traduit dans sa minutie et ses écarts, dans sa fantaisie railleuse, dans son léger délire, dans son humour persévérant, une très singulière et solitaire aventure de l'esprit. *N'y a-t-il donc rien qui se rejoigne en moi ?* s'écrie-t-il. La réponse vient dans cette fin de poème :

Éclat de rire de la promenade dans les blés, seigles et salades : ambitions, fortune, les amours ? Il s'agit bien de cela. Cette fois, je l'entendis bien la réponse de l'Invisible.
Rien sans la paix, et nulle paix sans la jointure.

Voilà qui donne très exactement raison à André Salmon écrivant dans sa préface : « C'est faute grave que séparer le Jacob du *Cornet à Dés* du Max des *Méditations*. »

GEORGES ANEX



LES ARTS

DEGAS (Galerie Beaux-Arts).

« Hautain, bourgeois dans l'âme, conservateur à outrance, Degas méprise toute innovation », dit Daniel Wildenstein, dans son excellente introduction. Il est impossible d'appliquer extrinsèquement à Degas la psychologie de rébellion contre le passé et la tradition, qui caractérise moralement l'art moderne. Degas a le culte des maîtres. Il s'intéresse plus à sa collection qu'au succès de ses propres œuvres : « Si mes articles se mettent à se vendre des prix pareils, dit-il, qu'est-ce que ça va être pour les Delacroix et les Ingres, je ne vais plus pouvoir m'en payer. » Mot de comédie, où niaiserie et modestie mélangées adoucissent de façon charmante la rogue figure de Degas. Mot révélateur : Degas est le dernier grand maître de l'art ancien. Et pas seulement par sa psychologie : on ne peut guère apprécier l'art de Degas sans tout d'abord reconnaître, avec Renoir, que *c'est beau comme l'antique.*

Cependant c'est son époque, une époque encore toute proche de la nôtre, que Degas a considérée. Et avec quels yeux ! La photographie, voilà au moins une innovation que Degas n'a point méprisée, et elle l'a certainement aidé à aiguiser cette extraordinaire vivacité visuelle qu'il possédait naturellement. C'est par cette agilité et cette précision de l'œil qu'il est proche des Japonais, non par sa manière de voir les ensembles. Celle-ci, sans doute commandée par son horreur du banal, l'entraîne à des mises en page insolites, dont Lautrec, puis les Nabis, subiront plus tard l'influence, conjointement à celle des Japonais ; et non seulement Lautrec et les Nabis, mais, en quelque façon, toute la photographie moderne. Elle lui avait prêté ; il lui a rendu. Reprocher à Degas de ne point renouveler notre vision des choses et des gens, aujourd'hui, tient de l'inconscience et de l'ingratitude. Degas n'a d'ailleurs peut-être pas fini de renouveler notre vision. Certaines attitudes, prises au vol, qu'a révélées la photographie, et recueillies Degas, nous donnent moins la sensation de mouvement que des représentations purement symboliques. Faut-il donner tort à Degas ? Il va de soi que ce tort est tout relatif, dû sans doute à la puissance des survivances traditionnelles parmi nos associations mentales, et que ce qui ne nous dit rien aujourd'hui encore paraîtra peut-être des plus suggestif à nos arrière-neveux.

De toute façon, les vues de ce regard pessimiste et même teinté d'aigreur, ne goûtant, semble-t-il, d'autre saveur que celle d'une exactitude acerbe, cette cruauté lucide qui est lucidité cruelle, forcent l'estime de ceux que dégoûtent, en littérature comme en art, enjolivements vains et niais optimisme. Certes, il y a dans maints tableaux de Degas, comme il y avait dans ses propos, un ton méprisant, des plus antipathique, — considérable cependant, car il est rarement possible de goûter Degas en faisant abstraction du sujet traité : c'est le rapport entre le sujet et son traitement qui donnent le ton et la saveur. Mais ce ton de Degas n'est que l'accessoire d'une hautaine vertu, laquelle demeure touchante et vénérable. La morgue de Degas vient d'une honnêteté intraitable, qui, dans un monde où tout le monde transige, se sait seule de son espèce. Les us de Degas en fait de couleurs disent sombrement son dégoût pour l'euphorie bébête dont témoignent si souvent les couleurs des autres peintres. S'il suit si passionnément le conseil d'Ingres : « Faites des lignes, beaucoup de lignes », c'est pour mieux fuir l'exemple d'Ingres côté couleurs, et finalement proclamer : « Je suis coloriste par la ligne. » Les excessives exquisités de l'huile l'écœurèrent très vite. Au Louvre, il avait une prédilection significative pour le *Saint Sébastien* de Mantegna. A partir de 1866, il abandonnera de plus en plus la peinture à l'huile en faveur du pastel. Et, dans cette austérité même, il s'épanouira, se libérant peu à peu des entraves d'école qui

avaient assez longtemps gauchi ses œuvres. Il s'épanouira... Je ne veux point dire que s'épanouiront en lui des qualités florales, mais, bien au contraire, que s'épanouiront les qualités morales, ascétisme et lucidité supérieure, pureté, qui font la saveur d'un Degas. Comparant Degas à Toulouse-Lautrec, Renoir disait : « Quand on peint un bordel, c'est souvent pornographique, mais toujours d'une tristesse désespérante. Il n'y a que Degas pour donner à un tel sujet un air de réjouissance en même temps que l'allure d'un bas-relief égyptien. Ce côté quasi religieux et si chaste, qui rend son œuvre tellement haute, grandit encore quand il touche à la fille. » Vers la fin du siècle, voulant faire « un Degas » en littérature, un jeune poète écrira *La Soirée avec M. Teste.*

Les pièces maîtresses n'abondaient pas à la Galerie Beaux-Arts, mais des œuvres peu connues, prêtées par des collections particulières. En telle occurrence, peut-être eût-on dû, plutôt que de s'abandonner au hasard des prêts, mettre en honneur, plus nettement qu'on ne l'a fait, dessins, ébauches, études. Chez Degas, comme chez Seurat et chez Léonard, ils sont souvent plus intéressants encore que les grandes compositions. Parmi les pièces les moins connues, signalons le nº 37 : *Les Toits* (1870), et le nº 131 : *Paysage* (1890). On ne saurait trop encourager les éventuels organisateurs de nouvelles expositions Degas à rassembler les paysages faits par Degas vers 1890-1893, pastels ou monotypes relevés au pastel (Lemoisne, nºs 1034 et suivants), où le dernier maître de l'art ancien se montre brusquement précurseur étonnamment audacieux de la peinture la plus moderne.

ANDRÉ BERNE-JOFFROY

*
* *

LA MUSIQUE

SERGE MOREUX : *Béla Bartok* (Richard Masse).

Le *Béla Bartok* de Serge Moreux, paru récemment, complète sur nombre de points importants et développe heureusement le bref ouvrage que l'auteur avait déjà consacré il y a quelques années au compositeur hongrois.

Le rare mérite de cet excellent travail tient à ce que Serge Moreux ne cherche pas à nous imposer quelque idée préconçue, mais s'efface lui-même autant que possible pour laisser parler Bartok et son œuvre. A travers les larges extraits de la correspondance du musicien, les abondants témoignages de ceux qui l'ont connu, l'homme surgit extraordinairement vivant, indomptable, farouchement épris de liberté, ennemi des demi-mesures,

des compromis. Ces traits, ne les retrouve-t-on pas chez le compositeur ? A l'écart des chapelles, des écoles, il est resté toujours indépendant, solitaire, prenant ce qui lui convenait là où il le découvrait, sans pour cela se croire obligé d'entonner quelque credo. Peu d'élèves — enseigner lui était pénible, — moins encore de disciples ; pas d'écrits théoriques. Les quelques études qu'il a publiées n'ont trait qu'au folklore. Fut-il donc un artiste essentiellement instinctif qui ne parvenait pas à prendre conscience de ce qu'il faisait, ce qui expliquerait les détours et les retours de la voie qu'il a suivie ? Il n'aurait rien à nous apprendre, assurent d'aucuns. Grave erreur ! Béla Bartok a beaucoup à nous apprendre, et ce, dans le domaine du langage précisément. Comme tout grand créateur, il s'est posé des problèmes techniques, a réfléchi sur son art, analysé, composé au sens étymologique du mot. Si son imagination était vive et féconde, il ne s'y abandonnait pas pour autant sans contrôle. Mais son enseignement, combien riche et encore à peine exploré, il ne nous l'a pas transmis dans des traités, sous forme d'une doctrine (ce qui lui fait grand tort aux yeux des amateurs de recettes et de formules), il nous invite à le dégager de ses œuvres, à l'exemple de Bach, de Beethoven dont la « doctrine » se trouve incluse dans le *Clavecin bien tempéré*, dans les derniers quatuors et sonates. Prétendrons-nous que ces œuvres ne contiennent aucune leçon ? Leur aurions-nous préféré un traité sur la fugue, la variation ? Les découvertes des génies musicaux, les fruits les plus précieux de leur expérience ne passent pas dans les écrits théoriques. Un traité, en effet, ne peut nous enseigner qu'une certaine technique, un ensemble de procédés ; or on ne s'en rend véritablement maître qu'en les transcendant, non en s'y enfermant, en s'y soumettant. Comment on utilise une technique en la dépassant, c'est-à-dire en demeurant libre, seule l'œuvre peut nous l'apprendre.

L'itinéraire sinueux de Bartok qui le mène du folklore réel au folklore imaginaire, puis au delà de tout folklore, nous fait saisir sur le vif ce processus de la pensée créatrice. En écoutant, en étudiant les chants, les danses populaires, Bartok perçoit en eux des valeurs musicales vivantes qui s'expriment à travers ces modes, ces rythmes si particuliers. Dans ses premières œuvres, il se sert de ce même langage ou qui s'en rapproche, pour traduire les mêmes valeurs, comme tout jeune compositeur sous l'influence d'un maître. Puis, peu à peu, tandis que s'affirme sa maîtrise, Bartok se libère de l'emprise du vocabulaire spécifique du folklore, ayant rejoint par delà ce langage les structures musicales fondamentales qu'il incarne. Dès lors, Bartok peut composer dans n'importe quel langage — dodécaphonique, tonal, modal (modes réels ou imaginaires) — adaptant toutes ces techniques à sa sensibilité.

Ayant compris cela, nous pouvons puiser dans le trésor de son

enseignement ; nous n'aurons jamais fini de dénombrer ses richesses, à condition de ne pas les isoler et les étiqueter, mais de les considérer toujours en fonction de la structure totale dans laquelle elles sont intégrées.

De la musique, on peut en faire à partir de n'importe quoi et en utilisant n'importe quel langage, mais on ne fait de la musique qu'à condition de savoir ce que c'est que la musique ; Bartok le savait. Certes, il n'aurait pu en donner une définition, mais ses œuvres nous le disent clairement : il savait en tant qu'il faisait.

MARINA SCRIABINE

*
* *

DE TOUT UN PEU

JEAN CAYROL : *Pour tous les Temps* (Le Seuil).

« Nous redemandons qu'on fasse confiance au langage dans l'humilité de ses apparentes contradictions, une poésie *ménagère* qui manque de « garde-robes », qui s'habille dans la souveraine liquidation de notre langue écrite et parle comme on vit, comme on rêve de vivre. »

On imagine mal déclaration plus ambiguë ou plus maladroite dans la forme. Jean Cayrol ne montre ici que sa sujétion au moderne préjugé de la supériorité de l'immédiat. Cela étonne d'autant plus que ses poèmes se distinguent par d'éclatantes qualités qui n'appartiennent qu'à la langue écrite : la plume du poète ne crache que lorsqu'il insulte à l'évidence du premier et du plus beau des dons que pour notre plaisir il reçut en partage...

Rien ne m'est étranger quand vous me regardez,
Quand vous tenez la porte et que je puis m'enfuir
Et sitôt revenir et sitôt vous donner
Le tracé du voyage et le nom du navire...

PIERRE OSTER

CLAUDE VIGÉE : *La Corne du Grand Pardon* (Seghers).

Claude Vigée est né en Alsace en 1921. Il a débuté en 1950 avec un livre plein de fougue, non sans grandeur, mais peu lisible et attentant comme volontairement à la règle du *ne quid nimis* (*La Lutte avec l'Ange*, Les Lettres). C'est ici son second recueil important. Les mêmes défauts qui entachaient son premier ouvrage se retrouvent : prolixité, mollesse de la langue, abondance d'images convenues ou faciles (« Sur la cible solaire — Nos archers ont lancé — Cent flèches dans le vent »), fautes de goût (« Par le dragage heureux des profondeurs natales »). En revanche, il semble bien que Claude Vigée pressente aujourd'hui les voies où, peut-

être, il lui sera donné de s'accomplir. Dans le lyrisme pur, l'élégie, la chanson, il mésuse de sa liberté. S'il consent au ton narratif ou à la description, il lui suffit de puiser dans les souvenirs de cette Alsace juive qu'il porte en lui pour nous retenir ; il se fait vraiment attachant lorsque les poèmes où se fait jour et se précise cette tendance marquent une construction quelque peu rigoureuse.

P. O.

JEAN-CLAUDE RENARD : *Père, voici que l'Homme* (Le Seuil).

Un poète se souvient de la leçon de Marie. Il choisit la meilleure part. Sans souci de la moue des « petites bouches lyriques » dont parlait Bernanos, il chante le Monde transfiguré de l'Incarnation :

Père, alors que le Christ mort et ressuscité
à chaque heure du temps donne la vie au monde,
donne à l'homme le pain d'où naît la sainteté
et appelle sans cesse afin que tout réponde,

alors que par son sang, en lui, et à jamais
il a rendu pouvoir de vivre dans l'amour
et de croître déjà vers l'univers parfait
à la chair dont la mort avait couvert les jours,

alors qu'à chaque instant l'homme qui s'ouvre au Christ
et qui s'unit à lui comme à son corps réel
peut recevoir partout la force de l'esprit
et de l'arbre du temps faire un arbre éternel...

P. O.

WALT DISNEY : *La Grande Prairie (Vanishing Prairie)* Film américain.

Voici le second film de la série « C'est la vie », consacré cette fois, après celle du désert, à la faune de la grande prairie de l'Ouest américain.

On sait quelle perfection du montage, quelle habileté de la photographie caractérisent ces films de Walt Disney. Ici encore on pourra s'extasier (« comment ont-ils fait ?... ») sur des images qui montrent la naissance d'un petit bison, le combat amoureux de deux mouflons, la vie familiale d'une mère puma, etc. Voilà qui réconcilierait avec le cinéma. Seuls reproches à faire à *La Grande Prairie* : des couleurs parfois bien vulgaires, des truquages trop évidents, en particulier dans la synchronisation

des mouvements des animaux et de l'accompagnement musical. Ces espèces de ballets sont, certes, d'un effet comique irrésistible, mais ces films ne sont pas faits pour amuser les humains aux dépens des bêtes. Ces rires sont bien choquants.

THOROLD DICKINSON : *La Colline 24 ne répond plus (Hill 24 doesn't answer)* Film israélien.

On a remarqué déjà la britannique monotonie dont souffre ce film israélien. Cette épopée de la reconquête en trois épisodes a les lenteurs d'un film à sketches, et ses naïvetés : convergence artificielle des trois anecdotes, qualité inégale de celles-ci, avec cependant, commune à tout le film, une tendance bien ennuyeuse à la déclamation. La meilleure des trois parties me semble être l'idylle du policier anglais avec l'étudiante juive. Les filatures et les poursuites dans la ville que le couvre-feu désole sont un bon morceau, quoique banal, de cinéma. L'anecdote de l'ancien S. S. m'a paru, par contre, sotte et lourde, et celle du jeune Américain jeté par hasard et par humour dans la bataille, un peu légère et encore sotte. Plusieurs fois cependant la grandeur du sujet, la bonne volonté du réalisateur, la beauté des paysages sauvent ce film de la médiocrité et donnent la mesure de ce que pourrait être un cinéma juif national, qui se consacrerait à dessiner la fresque du retour en Israël. On est sous le coup, pendant toute la projection, d'une musique de Paul Ben-Haim, sucrée à l'orientale, qui joue avec insolence sur les nerfs, mais enfin une musique *qu'on entend*, et qui confère au film un peu de son inquiétante nostalgie.

PIERO NELLI : *La Patrouille perdue (La Pattuglia sperduta)* Film italien.

Ce film court est projeté (à cause des nécessités de l'horaire ?) en même temps que le *Picasso* de Emmer. On hésite à le trouver mauvais, à cause de quelques photos insolites, de bataille ou de marches militaires dans la nuit, avec un espace brumeux et vide que traversent des ombres couvertes d'uniformes. Ces estampes guerrières traitées résolument dans un style démodé, livresque, rappellent souvent *The Red Badge of Courage*, de Huston. Ce n'est pas un compliment si mince. Mais le sens général de l'anecdote est détourné au profit de son sens exclusivement italien : la brève et inutile campagne de 1849 est évoquée comme un premier mouvement de la prise de conscience de leur unité par les peuples d'Italie. C'est exact, mais où nous attendions les horreurs de la guerre — à tout le moins ses absurdités — nous entendons une prédication bien scolaire...

FRANÇOIS NOURISSIER



LES REVUES, LES JOURNAUX

M. BARTHES SE MET EN COLÈRE

Citant l'autre mois, avec grande estime, quelques extraits de la Petite Mythologie (LES LETTRES NOUVELLES), *je remarquais que M. Roland Barthes, qui nous renseigne en long et en large sur ce qu'il tient pour mythique (l'abbé Pierre, l'avant-garde dramatique, les rois, Rimbaud, l'armée, l'Église, le « style » et le reste), ne songeait à aucun instant à nous apprendre ce qu'il tient pour non mythique : pour réel. C'est tout au plus s'il lui arrive en ce sens d'évoquer (un peu solennellement) l' « homme », l' « humain » ou encore la « dialectique d'amour » (*sic*). Quel homme ? Quel humain ? Quelle dialectique ? Il ne nous en dit rien. Et je lui demandais, à tout hasard, s'il entendait ces mots au sens marxiste. C'était là une question innocente, et j'aurais pu tout aussi bien lui demander s'il les entendait au sens nietzschéen ou bergsonien. C'était même une question aimable et flatteuse, car certains passages de M. Barthes donneraient plutôt à croire qu'il n'entend rien du tout par* homme *et par* humain. *Mais M. Barthes n'a pas été sensible à l'éloge. Il me répond avec humeur (*L. N. *juillet-août) :*

Citant dans la N. R. F. de juin quelques extraits de ces *Mythologies*, M. Jean Guérin me somme (*sic*) de dire si je suis marxiste ou non.

Au fond, qu'est-ce que ça peut faire à M. Guérin ? Ce genre de questions n'intéresse d'ordinaire que les mac-Carthystes. Les autres préfèrent encore juger sur pièces. Que M. Guérin fasse comme eux. Qu'il lise Marx, par exemple.

Avec humeur, mais aussi avec une sorte d'inquiétude. Qu'est-ce qu'on lui a fait, de quoi a-t-il peur ?

Je crains, à vrai dire, que M. Barthes, qui est bon en grammaire, ne soit plutôt

faible en histoire. En histoire contemporaine tout particulièrement. Sans quoi il saurait, comme tout le monde, que la troisième et la quatrième République, si elles ont manqué de Mac-Carthys, n'ont jamais manqué de marxistes.

Viviani était marxiste, et Briand. Millerand était marxiste et Pierre Laval, qui disait en 1914 à l'un de ses adversaires (comme fait M. Barthes) : « Vous feriez mieux de lire Marx. » Léon Blum était marxiste (avec certaines réserves). Thorez l'était, il l'est encore. Comme on voit, les marxistes français sont en général devenus ministres, Présidents du Conseil, Président de la République. Quant aux persécutés, aux proscrits, aux enfermés, ils n'étaient pas marxistes. Ils avaient même le marxisme en horreur : Vallès, Blanqui, Barbès, tous les Communards, plus près de nous Jean Grave ou Fénéon. Des deux grands Socialistes de 1911, l'un, Guesde, était pur marxiste : il a fini Ministre d'État. L'autre, Jaurès, était anti-marxiste. On l'a assassiné. J'entendais parler il y a quelques jours d'un livre, qui serait promis au bûcher : non, il ne s'agit pas d'un livre marxiste ; d'un écrivain qui se voit traduit en justice pour ses idées : non, ce n'est pas de M. Barthes qu'il s'agit. M. Barthes est bien vu de la société bourgeoise qui lui donne, sauf erreur, des subventions. Il sera dans quinze ans, suivant toute vraisemblance, Ministre de l'Éducation nationale. Il ne sera pas un mauvais ministre. Mais qu'il ne vienne pas nous la faire à la persécution. Ce serait d'un goût douteux. Qu'il étudie plutôt le mythe Mac-Carthy.

M. Roland Barthes dit encore :

En matière de littérature, la lecture est une méthode plus objective que l'enquête : ainsi, il me suffit de lire la N. R. F. pour reconnaître son caractère parfaitement réactionnaire ; je n'ai besoin d'aucune déclaration à ce sujet.

Et, de toute évidence, il le dit sincèrement. Il le pense. C'est un fait assez curieux que

les Progressistes en général voient dans la N. R. F. *une revue réactionnaire, mais les Conservateurs une revue révolutionnaire.*

Ce n'a pas été faute, de notre part, d'expliquer ce qu'il en est. Il est possible que M. Barthes n'ait pas lu nos explications ; il est possible aussi qu'il les ait lues sans y rien comprendre. Non, nous ne recommencerons pas. Mais peut-être M. Barthes comprendra-t-il Ramuz, qui écrivait dans sa revue AUJOURD'HUI *(1er janvier 1931), en réponse à des critiques analogues :*

⁂

QUELLE EST VOTRE DOCTRINE ?

Ni tribune libre, ni revue de doctrine, ni enfin organe d'information, il semble assez qu'*Aujourd'hui* ne soit rien. Et il ne serait rien, en effet, s'il n'y avait pas chez les hommes autre chose que leurs opinions, si un homme était entièrement fait d'idées. Les opinions existent et les idées existent, mais ce qui existe aussi, et tout autant, c'est une certaine façon de les exprimer. On peut les exprimer avec plus ou moins de *franchise* ; il y a une certaine qualité (qui n'est pas seulement littéraire) de l'expression.

C'est là que réside tout notre espoir. D'un article à l'autre, dans cet assemblage d'articles qui constitue le « sommaire », et d'un numéro à l'autre, c'est-à-dire d'un sommaire à l'autre, nous ne désespérons pas d'arriver à la maintenir ; du moins chercherons-nous opiniâtrément à la maintenir, ce qui n'est peut-être pas tout à fait impossible. Au delà des idées qui peuvent être divergentes, qui le sont en effet, et extrêmement, et au delà des hommes qui peuvent différer en tout le reste, elle nous semble leur constituer quand même une espèce de parenté. La franchise dans le ton, la franchise devant les choses, un certain goût de l'authenticité. Le monde des journaux regorge de collaborateurs qu'une certaine déformation professionnelle, outre des nécessités de toute espèce (une opinion à respecter, des intérêts dont il faut tenir compte, l'impossibilité de « tout dire », la nécessité par conséquent de se faire entendre à demi-mot), prive précisément de toute franchise et de toute fraîcheur, quels que soient par ailleurs leur habileté et leur talent, souvent exceptionnels. Nous, nous sommes libres. Nous pouvons dire ce que nous voulons. Nous ne défendons d'autres intérêts que ceux qui touchent à l'expression et à l'expression désintéressée. Nous aimerions pouvoir accueillir dans ce journal (ce qui n'est

peut-être pas une doctrine, mais ce qui est quand même un programme) tout ce qui est spontanément écrit chez nous, parce que spontanément senti, spontanément pensé, même si quelque maladresse, même si beaucoup de maladresse venait, comme il arrive, s'y mêler. La maladresse est souvent le signe de la sincérité. Elle est le signe de la solitude de l'homme devant la complexité des phénomènes — d'un homme qui a eu le courage de les aborder, sans s'être assuré préalablement le concours (trompeur) du conformisme. Mais qu'est-ce à dire, pour pousser plus loin, sinon que l'auteur alors interroge (quel que soit d'ailleurs son sujet), qu'il est devant les choses dans une attitude interrogative, mais passionnément interrogative, et peut-être faudrait-il dire respectueusement interrogative (qui peut le conduire à une solution qu'alors il expose, mais qui peut le laisser momentanément sans solution, alors il l'avoue). Et ainsi les opinions peuvent être aussi différentes, aussi divergentes qu'on voudra : elles n'en ont pas moins une origine commune et comme une parenté d'attitude qui est celle-là même que cette revue aimerait adopter.

Voilà qui est sage. Voilà qui est plus sage encore aujourd'hui qu'hier. Trouvait-on vraiment chez les contemporains de Ramuz ces conventions et cette tricherie, qui semblent aujourd'hui de règle, jusque dans les réflexions de M. Barthes, j'ai peine à le croire.

De cette tricherie, je voudrais donner un exemple encore.

⁂

ÉTRANGE OUBLI D'UN PÈRE DOMINICAIN

L'événement dont il s'agit est atroce, mais simple. Chacun le connaît. Voici sept mois que cent mille paysans vietnamiens, catholiques et bien décidés à le rester, devant l'avance des armées viet-minh, ont abandonné leurs terres et leurs biens du Nord pour aller mener dans le Sud-Vietnam la vie sinistre des réfugiés.

Un athée peut dire là-dessus : « Ils n'avaient qu'à ne pas se convertir. » Un communiste : « Cela va faire un bon débarras. » Un catholique conservateur : « Ce sont les méfaits du communisme. » Mais le

catholique progressiste, lui, se trouve plus embarrassé.

Le slogan des réfugiés (ou plutôt de leurs évêques) était, on le sait : « Dieu s'en est allé dans le Sud-Vietnam. » Ici intervient le conseiller ecclésiastique de L'EXPRESS *(2 avril), le R. P. Avril. Non qu'il soit au courant des faits : il raisonne, dit-il, « hypothétiquement ». Voici comment il raisonne :*

Cette formule tendrait à faire croire que Dieu peut avoir une résidence locale. Or Dieu est partout. L'Église ne peut que réprimer des procédés malhonnêtes, même à supposer qu'ils soient mis au service de bonnes intentions.

En suite de quoi le R. P. Avril juge sévèrement les malheureux émigrants catholiques, plus sévèrement le gouvernement Ngo Dinh Diem, « qui, selon toute vraisemblance, les a poussés à l'exode pour des fins politiques ».

Je veux bien que Dieu soit partout. Les théologiens me le disent, et presque tous les philosophes. Mais ce que m'ont appris les Chrétiens, c'est que Dieu, quoi qu'en pense le R. P. Avril, a une « résidence locale » et qu'il chérit particulièrement : dans le pain et le vin du Sacrifice. Est-ce que « Dieu s'en est allé dans le Sud-Vietnam » ne signifie pas simplement ceci : c'est que les catholiques demeurés dans le Nord-Vietnam ne seront plus libres de célébrer la messe ?

*C'est précisément là ce qui se passe en ce moment, si l'on en croit l'*OSSERVATORE ROMANO *(14 août). C'est ce qu'avait compris du premier coup chaque lecteur sans parti pris. Mais il est probable que le R. P. Avril a oublié l'Eucharistie.*

***

D'UNE GROSSIÈRE ILLUSION

Et pourtant le R. P. Avril connaît l'Eucharistie. Voici, à tout hasard, ce que j'imagine : c'est qu'il la connaît trop bien. C'est que l'évidence même de l'Eucharistie en fait à ses yeux un événement banal, — un

fait que l'on peut oublier et qui n'a rien à voir dans une querelle d'opinions. (Que l'on songe ici à Poe et à sa Lettre volée.*) Si je suis marxiste, le marxisme ne me semble pas une conviction, mais (comme on voit chez M. Barthes) un fait — une somme de faits : c'est le bergsonisme, c'est le nietzschéisme qui m'apparaissent comme des opinions (infiniment discutables). Et, pour le bergsonien ou le nietzschéen, c'est, bien entendu, l'inverse. Nos opinions ne se montrent pas à nous comme des opinions, mais comme des vérités. Ce sont les vérités d'autrui qui nous semblent des opinions — des mythes. D'où vient la difficulté que l'on trouve à composer une* Petite Mythologie.

D'où vient aussi, suivant toute apparence, l'illusion que je signalais plus haut, et que la N. R. F. *semble régulièrement réactionnaire aux marxistes, marxiste aux réactionnaires. C'est une illusion un peu grossière. Mais on a vu que M. Barthes n'était pas ennemi d'une certaine grossièreté.*

***

DIVERS

AU DELA DE LA MÊLÉE (1) : *Voyage en U. R. S. S.*, par Marc Beigbeder.

BULLETIN DE LA GUILDE (août) : *Jules Renard*, par Hubert Juin.

COMMISSION CONTRE LE RÉGIME CONCENTRATIONNAIRE (bulletin) : *Hu Feng, le songe du Pavillon rouge à Pékin :* Hu Feng est ce critique qui avait imprudemment réclamé pour le poète, dans son *Manifeste des cinq poignards*, le « Droit à l'apolitisme ». Il est aujourd'hui en prison, avec ses disciples.

LE FRANÇAIS MODERNE (juillet) : *Le Journal des Savants et l'Histoire de la langue*, par P. Gason.

JOURNAL DE PSYCHOLOGIE (janvier-mars) : *Le travail, fonction psychologique*, par I. Meyerson ; *De l'éclatement des tâches industrielles*, par G. Friedmann.

LES LETTRES NOUVELLES (septembre) : *Un vœu et un destin : Marie-Antoinette, reine de France*, par Louis Massignon.

LES LÈVRES NUES : *L'Optique dévoilée*, par Paul Nougé.

MARSYAS (juillet-août) : *Allégorie de la belle saison*, par M. F. Delavouet ; *Papiers* de Charles Rafel.

Les derniers numéros de MONDE NOUVEAU sont remarquables. Il faut lire, dans celui de septembre, un article de Michel Mourre sur le *Bernanos* de Béguin, des réflexions de Parain sur la querelle Sartre-Merleau-Ponty, une étude de Jules Monnerot sur la méthode des enquêtes politiques. Nous y reviendrons.

SYNTHÈSES (août) : *Textes inédits*, de Paul Valéry, commentés par J. Duchesne-Guillemin ; *Reprise d'un Problème*, par Marcel Lecomte.

LES TEMPS MODERNES (août) : *Des Indiens, et leur ethnographe*, par Claude Lévi-Strauss.

JEAN GUÉRIN



CORRESPONDANCE

CHERS PAULHAN ET ARLAND,

Vous n'attendez pas de moi, je suppose, une réponse *personnelle* au texte inspiré à Etiemble par la lecture de *Clefs pour la Chine*. J'ai cru comprendre, à plusieurs reprises, que mes travaux inspiraient à Etiemble quelque aigreur. L'aigreur est une passion nocive et contraire à l'hygiène, celle des lettres et de l'esprit : Etiemble va se gâter l'estomac, il se gâte déjà le style. Nous avions de la curiosité, jadis, pour un Etiemble vif, intelligent, un peu brouillon, mais divertissant. On nous l'a changé. Je ne trouve plus qu'un pédant à la minaudière, sautillant de fiches en bibliographies, digérant mal de trop rapides lectures, fort agité, secoué de soubresauts nerveux, assez confus, très ennuyeux. Hargneux aussi. C'est Donald le Canard à l'Université.

Il me semble que, sur le problème de la philosophie dans la Chine d'aujourd'hui, Etiemble embrouille tout à plaisir (ou à chagrin). Je vais avoir bien du mal à mettre un peu d'ordre dans l'horrible mélange qu'il nous propose.

La thèse d'Etiemble est celle-ci :

La Chine serait dirigée aujourd'hui par un homme qui jetterait par-dessus bord toute la richesse des philosophes chinois, leur aurait déclaré une guerre « à mort », serait prêt à reprendre la tradition sinistre de l'empereur Tsin, le brûleur de livres.

Quelles preuves Etiemble apporte-t-il à l'appui de ces dires? Voici :

1° Les familiers de Mao Tsé-toung l'ont souvent entendu raconter que, dans son enfance, son père l'exaspérait en invoquant, pour contraindre le petit Tsé-toung à l'obéissance, l'autorité de Confucius.

2° Claude Roy, dans *Clefs pour la Chine*, dit du mal du confucianisme et confesse qu'il a de la sympathie pour Tchouang Tzeu, poète et philosophe taoïste.

Remettons les choses au point.

Primo : Confucius était le contemporain de Pythagore. Condamner aujourd'hui, après quelques dizaines de siècles, la dégradation où sont tombés ses préceptes, la bigoterie de ses dévots, l'utilisation de sa doctrine par les tenants de l'Ancien Régime chinois, ce n'est pas condamner en bloc Confucius, le philosophe, à l'enfer ou au feu.

Mais cela, Etiemble le sait parfaitement, qui constate que les réactionnaires chinois « *se réclament de Confucius avec autant de raison que le font du Juif Jésus nos catholiques antisémites* », que « *les confucéens refusent d'inscrire dans l'histoire les idées de celui dont ils se réclament* », etc.

Il n'est pas raisonnable ni exact de conclure, d'un examen hâtif des travaux de Mao Tsé-toung et d'une lecture précipitée de mon livre, des conséquences aussi extravagantes. Si un président de la République française, ancien élève des Jésuites, déclarait un jour dans le privé qu'il déteste la Compagnie de Jésus pour en avoir souffert dans son enfance, que penserait Etiemble de l'universitaire chinois qui déduirait de ce jugement que ledit président condamne et déteste en bloc Jésus, dont les Jésuites portent le nom? Il penserait que c'est un étourdi.

Mais Etiemble n'est pas seulement un étourdi. Il est aussi un peu faussaire sur les bords, car

Secundo : Tout son article est construit sur une double falsification.

D'une part, tous les jugements, opinions, goûts personnels, nuances, etc., qui se reflètent dans mon livre servent à Etiemble à affirmer que, puisque Claude Roy dit ça, c'est *donc* l'opinion de Mao Tsé-toung.

C'est un grand honneur que me fait Etiemble en déduisant l'opinion du président Mao Tsé-toung de ce qu'il a cru comprendre de mes goûts en lisant mes notes de voyage en Chine. Mais c'est un honneur que je récuse et une méthode dangereuse.

J'ai écrit que Confucius était devenu dans la Chine d'hier un maître de résignation. J'ai écrit aussi que j'avais personnellement une vive tendresse pour Tchouang-Tzeu. Conclusion d'Etiemble : « (On voit) *le chef actuel du marxisme chinois écouter les conseils pervers de ses rancœurs enfantines : comme par dépit, favoriser contre celle de Confucius, la pensée de Lao Tseu. Or nous en sommes là... (...) Aussi longtemps que Mao Tsé-toung, persécuteur de Confucius, feindra de flatter Lao Tseu pour mieux russifier la Chine, les amis des Cent Philosophes devront rester sur la réserve.* »

Il n'y a pas une ligne de Mao Tsé-toung, ni (en fait) de mon

livre, qui puisse permettre honnêtement d'attribuer au président de la République populaire de Chine des opinions si saugrenues et des calculs si bizarres.

Mais où Etiemble montre le bout de l'oreille, c'est dans l'autre partie de son raisonnement.

D'une part, il me lit mal, et malhonnêtement — et, de ce qu'il prétend me faire dire, il déduit que l'opinion qu'il me prête est celle de Mao Tsé-toung.

D'autre part, si parmi les collaborateurs directs, les amis, les compagnons de Mao Tsé-toung, il constate, au contraire, qu'ils utilisent, tels Kuo Mo-jo et Liou Tchao-tchi, « *avec bonheur les notions de culture intime, celles de vigilance et d'examen personnel que nous devons à ce maître* (Confucius) *dont vous* (Mao Tsé-toung) *jurez la mort* » — eh bien ! cela ne gêne pas Etiemble : il déclare que Kuo Mo-jo et Liou Tchao-tchi sont en contradiction avec Mao Tsé-toung. Et il adjure comiquement Mao Tsé-toung de suivre l'exemple de ses collaborateurs les plus proches : « *Le décret du ciel a voulu, par bonheur, que vos plus fidèles amis ne partagent pas celles de vos idées qui vous déracineraient. Kuo Mo-jo, l'un des vice-présidents de votre éminent ministère, salue en maître K'ong' le champion des droits du petit peuple et le promoteur de la rébellion armée. Autre vice-président de votre tout-puissant conseil, Liu Chao-k'i pousse plus loin sa sympathie : veut-il enseigner à vos fils* Comment on devient un parfait communiste *? c'est à renfort de Meng-tseu, de K'ong-tseu.* »

Ainsi, Etiemble a deux poids et deux mesures. Entre ce qu'il prétend être ma pensée et ce qu'il affirme être l'opinion de Mao Tsé-toung, il pose comme un postulat qu'il y a identité totale, accord parfait, amalgame inébranlable. Il tire de mon essai dix lignes qu'il tronque et, sur cette caricature, il prétend fonder l'image réjouissante d'un « *Mao Tsé-toung persécuteur de Confucius, flattant Lao-Tseu pour mieux russifier la Chine* ».

Mais si tous les autres dirigeants de la Chine nouvelle, avec lesquels, sans incliner à une vision *totalitaire* des choses, on est en droit de supposer que Mao Tsé-toung a discuté de ces choses et se trouve en communauté d'idées; si tous, dis-je, montrent qu'il est absurde de prétendre que la Chine populaire « *récuse d'un seul effort tous nos Cent Philosophes* », veut « *vider la tête* » de ses citoyens, que, dans son sein, les « *Cent Philosophes ont leurs bouches cousues* » — eh bien ! pour Etiemble, ça ne prouve rien. Ou plutôt si : ça prouve qu'Etiemble a toujours raison : « *Dans l'extrême confusion qui agite aujourd'hui la philosophie de la Chine, je crois donc pouvoir distinguer* (sic) *deux tendances qui se disputent la jeunesse : calquée sur le stalinisme le plus jdanovisant, fermée à toute influence chinoise, celle de Mao l'habile stratège, le moins habile penseur, risque de russifier la Chine. A l'usage des Cent Familles, Kouo Mo-jo et Liu Chao-k'i voudraient édifier un ordre socialiste acceptable aux Cent Philosophes.* »

Etiemble, ici, ne manque pas seulement de sérieux et de logique. Il manque aussi de probité. « *L'extrême confusion* » dont il parle, « *qui agite aujourd'hui la philosophie de la Chine* » me semble surtout exister dans son esprit et ses humeurs.

En réalité, je crois avoir montré, dans *Clefs pour la Chine*, et mon témoignage a été confirmé par beaucoup d'autres, du professeur Jean-Jacques Mayoux à Pierre Gascar, du professeur Bazin au professeur Creel, de Rex Warner au professeur Antonio Bamfi, que la Chine populaire est profondément soucieuse de ne rien sacrifier de ce qui est valable et riche dans la tradition millénaire de la culture chinoise, de ne renoncer à rien de ce qui est grand et vivant dans le somptueux héritage dont la révolution entend « *faire fleurir ensemble toutes les fleurs* ».

Mais c'est précisément cela qui semble enrager Etiemble. Mon Dieu, si on le laissait faire, il serait plus communiste et chinois que les communistes chinois, et avec quelle fureur d'intolérance ! Il précipiterait à la voirie quatre-vingt-dix-neuf sur cent des Cent Philosophes. Écoutez-le : le taoïsme ? « *Ça porte un nom, en Russie comme en Chine : le sabotage ; et ça mérite la mort.* » Dira-t-on qu'il plaisante ? Les philosophes communistes chinois prétendent-ils s'intéresser aux Moralistes de la Dynastie Song, trouver profit à étudier Tchou-hi, qui ne croyait pas « *que l'homme doive s'asseoir immobile et se plonger dans l'abstraction, comme le veulent les bouddhistes* » ? prétendent-ils étudier avec sympathie les deux Wang, Wang Tchong et Wang Yangming ? « *Laissez-moi rire !* » s'écrie Etiemble. Eh bien ! nous le laisserons rire. Il sera bien le seul. Il y a peut-être de la naïveté de la part des philosophes chinois, et de la mienne, à préférer à la méthode de la table rase et des livres brûlés la recherche des germes du présent dans les moissons du passé, à ne pas considérer en bloc les penseurs et les œuvres de jadis comme un poids mort. C'est une naïveté qui me semble plus honorable, et plus féconde, que les ruses désordonnées dont Etiemble se sert pour essayer de brouiller les cartes, nous faire prendre des vessies pour des lanternes, et sa plume pour celle d'un philosophe.

Votre bien dévoué,

CLAUDE ROY.



ERRATUM

Dans l'étude de Mircea Eliade : *Le Mythe du Bon Sauvage* (*N. R. F.* août 1955), les pages 237 et 238 devraient être lues à la suite de la page 231 :

... *les caractéristiques d'un paysage paradisiaque.*

Un détail nous frappe d'emblée : le « bon sauvage », etc.

LE TEMPS, COMME IL PASSE

DU PAIN NOIR ET DES ROSES

Ce qui ne laisse rien à désirer touche à la perfection, laquelle se définit ainsi par son plus remarquable inconvénient.

L'homme qui construit un labyrinthe ménage ses monstres.

Toujours soucieux d'équité, j'imagine un couteau qui saigne tous les mois, puis un chien qui siffle quand on l'appelle ; pour aujourd'hui, cela me suffira.

Méditer sur la mort, c'est une façon comme une autre de penser à son prochain.

Où la réalité perd ses droits, le merveilleux se détraque vite.

Le bonheur qui connaît son nom connaît son ombre.

Il avait découvert un grain de sable de la plus grande beauté.

Ce qui n'a pas de sens est d'hier et de demain.

L'eau qui dort ne rêve jamais que du même paysage.

Frères, je pense à vous : au cœur de la solitude, j'installe une fabrique d'armes.

Si l'on veut voir à tout prix l'oiseau qui chante le mieux, il faut commencer par se boucher les oreilles.

Tout compte fait, notre univers est admirable ; surtout si on le compare à une tête d'épingle.

Il arrive que nous nous sentions aussi loin de l'espoir que du regret ; cela ne dure qu'un instant et nous n'avons pas connu notre bonheur.

Que chacun rassemble patiemment ce qui lui ressemble et l'univers oubliera vite son désordre ancien.

Tout ce qui peut mûrir peut également pourrir.

La foudre errante provoque et exaspère la fraîcheur des sources.

C'est vers la fin de l'automne qu'il se fait dans le ciel de grands semis d'oiseaux.

A peine exprimé, le désespoir du peintre avait pris la forme d'une fleur.

Aux premiers feux de l'aurore, quand s'éteignent les grands fours cachés sous la terre, le pain qu'on a fait pendant la nuit a déjà les couleurs du blé mûr.

Il neigeait si fort que les boulangers et les ramoneurs ne pouvaient plus se reconnaître ; chaque maison avait un étage de plus, où personne n'habitait.

Entre le soleil et la pluie, je choisis l'arc-en-ciel.

Ce n'est pas avec les yeux qu'on peut distinguer la tombée du jour d'avec la tombée de la nuit.

MARCEL HAVRENNE

THÉATRE A BAALBECK

Il faut traverser la Méditerranée, se laisser déposer à Beyrouth. La ville, de la mer, vous paraissait nonchalante, en proie à la paresse parmi les collines et les vergers ; et vous êtes jeté dans une métropole où glissent en tous les sens des voitures américaines, où le luxe éclate dans sa plus moderne insolence, où l'on gesticule, où l'on vend et achète, où l'on bâtit. Vous quittez la cité, et c'est la deuxième surprise : la route grimpe en lacets, de petits villages défilent à couleur de vacances. En une heure, vous êtes à quinze cents mètres et vous apercevez à vos pieds un grand plateau quadrillé de vert et de brun, bordé de collines et de montagnes pelées. La route sera droite désormais, monotone sous un soleil immobile : tout paraît immuable, à jamais défini dans le silence. On croit avoir quitté le monde des hommes, on a l'impression de ne plus avancer malgré le compteur qui marque cent vingt, et c'est brusquement l'oasis dans un luxe d'eau et de verdure, c'est brusquement l'Acropole de Baalbeck dans une profusion de pierres renversées. On est glacé d'effroi : le temps est si vieux dans Héliopolis qu'il y a acquis une sorte de pesanteur inhumaine, et moins que partout ailleurs on se sent ici chez soi. C'est sur ce coin de terre infesté par les dieux depuis le fond des âges que Jean Marchat a osé installer sa troupe. Car c'est de théâtre qu'il s'agit, et d'un Festival insolite entre tous.

Il fallait aménager un temple qui depuis deux mille ans n'avait jamais abrité de comédiens, il fallait attirer huit cents personnes tous les soirs, pendant une semaine, dans une localité quasiment dépourvue d'hôtels, il fallait en dix jours accoutumer les acteurs à une scène immense et à un escalier de pierres disjointes, oser enfin le premier Festival

de langue française hors de France, dans un pays où le mois d'août voit les citadins dispersés aux quatre coins du Liban : Tony Azzi et Jean Marchat ont tenté ce coup d'audace et ils l'ont réussi. Le Festival de Baalbeck a été adopté par un public à la fois amoureux et sevré de théâtre. Tout contribuait à la majesté du spectacle : l'éloignement du lieu, le silence de la nuit, la pureté du ciel ; au bout d'un long corridor au plafond voûté, on était introduit à l'Acropole. Sur le sol, d'énormes blocs de granit, des bas-reliefs, des colonnes brisées, des fragments de chapiteaux, des bouts de corniche ; contre le ciel, les six colonnes géantes qui témoignent de la grandeur de Jupiter Héliopolitain, et à gauche, dans la gloire des projecteurs, le sanctuaire de Bacchus où le théâtre s'est installé : les quatre murs sont encore debout, et les colonnes du portique et la porte monumentale. Au fond un grand escalier et une double plate-forme : c'est la scène. C'est ici qu'à ciel ouvert on nous présentera, soir après soir, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, l'*Antigone* d'Anouilh et *Polyeucte*. Il n'y aura qu'une seule création : un court divertissement composé de trois *Bucoliques* de Virgile, traduites par Maurice Rat.

Le temple de Bacchus est un juge impitoyable : pas une parole, pas un geste qui dans la nuit de Baalbeck ne reprît son poids exact et sa stricte valeur. Tout le monde joua avec cœur *La Guerre de Troie*, mais le cœur ne suffisait pas : ce n'était pas ici qu'il fallait amener Giraudoux, ou alors il aurait fallu une représentation vive de couleur et d'allure, une ironie, une légèreté et une allégresse qui dans l'enceinte sacrée ne purent librement se manifester ; il aurait fallu que Bernard Daydé imaginât des costumes plus somptueux et plus justes (pourquoi déshabiller ainsi Hélène, malgré les indications dont le texte est prodigue), il aurait fallu... Mais ne tenons pas rigueur de ce faux pas à Jean Marchat, puisqu'il nous montrait le lendemain une Antigone à certains égards bouleversante, telle que Michèle Alfa nous la fit connaître à l'Atelier il y a quelques années : si les vieilles pierres se manifestèrent ce soir-là, ce ne fut que pour implacablement souligner les rides précoces du texte d'Anouilh et en accuser ici ou là la rhétorique bavarde. On ne se moque

pas impunément de la tragédie en un lieu où respire la tragédie même.

C'est *Polyeucte* qui nous aura donné ce plaisir sans réticence, ce plaisir douloureux et raffiné que le cadre de Baalbeck nous faisait espérer. On se plaint beaucoup depuis quelque temps de la crise de la tragédie classique, de la rareté des tempéraments tragiques parmi nos comédiens. Mais pourquoi n'emploie-t-on pas plus souvent à Paris l'admirable tragédienne qu'est Jacqueline Morane, pourquoi ne donne-t-on pas leur chance dans de grands rôles à de jeunes pensionnaires du Français comme Georges Descrières et Paul Guers ? Ce fut une nouvelle découverte de *Polyeucte*, ce fut ce frisson étonné qui parcourt le public quand on lui restitue le visage d'un chef-d'œuvre, dans sa fraîcheur et dans sa jeunesse, un peu comme lorsque Vilar « réinventait » *Le Cid*. Aucune audace que raisonnée dans la mise en scène de Marchat : rien qu'une lecture fervente du texte, un mépris égal de la tradition et de la nouveauté. Autour de Jacqueline Morane à la voix tantôt rauque et brisée, tantôt modulant un chant pur, Georges Descrières fut un Polyeucte ivre de jeunesse, envahi par une lumière de scène en scène plus secrète et plus irrésistible, Paul Guers un Sévère viril et beau, tandis que Jean Marchat dessinait avec patience et minutie un Félix promis aux plus subtiles défaites. Souhaitons de revoir à Paris ce *Polyeucte*, dans des costumes plus sobres et plus sévèrement conçus.

Et risquons un vœu en terminant : que Baalbeck soit voué à la seule tragédie et que ce Festival préserve l'originalité que lui impose le cadre même où il se déroule. On nous promet Shakespeare pour l'année prochaine. Qu'on songe aussi aux Grecs et à Racine, et qu'on écarte tout projet de ballet, d'opéra (il s'en trame, assure-t-on...). Tout ce qui n'est pas simple risque de passer ici pour baroque ; tout ce qui n'est pas grand, et d'une grandeur tragique, risque de passer pour une calembredaine. C'est la principale leçon à tirer de ce premier Festival. Et grâces soient rendues à Jean Marchat et à Tony Azzi qui ont découvert l'un des plus beaux théâtres du monde.

ROBERT ABIRACHED

PETITS TABLEAUX PARISIENS

I

Au Père-Lachaise.

Michelet venait d'être ramené de Cannes à Paris, dans un double cercueil de chêne et de plomb, et c'était le jour de son inhumation au Père-Lachaise. Au-dessus du corbillard, chargé de fleurs et de couronnes, le soleil de mai ruisselait, ainsi que sur les toits, à l'angle des maisons, en ruisseaux d'argent et d'or, sur la foule murmurante et recueillie. Ce n'était presque pas un enterrement, et pas tout à fait une fête. C'était une solennité triste assurément, mais presque douce, car celui qu'on escortait ainsi, mort chargé d'ans, rassasié de jours, s'en était allé simplement, comme une ombre qui regagne sans amertume la patrie commune et désirée, Champs-Élysées aux verts ombrages où l'attendent la conversation de Socrate et l'intimité de Virgile. Le fantôme du mort était si tendre, son souvenir si souriant, son œuvre si séductrice, sa gloire si vaste et si certaine, qu'on semblait davantage marcher au couronnement du génie qu'à des obsèques funèbres et banales, et qu'on oubliait le cortège obligé de fleurs, de cendres, d'employés de la Mort, noirs, impassibles et vaguement répulsifs. La foule était énorme, pleine d'enthousiasme contenu, et sur la double rangée des trottoirs jusqu'au cimetière les boutiquiers et les passants curieux se penchaient pour savoir le nom de l'homme

1. *Les Petits Tableaux parisiens*, dont ces trois textes font partie, n'ont jamais été édités. Ils ont paru dans *La Nouvelle Lune* en 1882 et 1883.

illustre que tout Paris accompagnait ainsi. Le corbillard s'arrêta au milieu du Père-Lachaise, sur la colline, et le cercueil fut déposé au bord de la tombe. Jamais soleil plus doux, azur plus vif n'ont lui sur la face d'un mort ! Dans la foule, on eût dit que les femmes étaient en majorité, répondant de la sorte au vœu secret de l'écrivain qui avait écrit toute sa vie avec une plume dérobée — pour ainsi dire — à leur chapeau. Dans le silence parfumé, dans l'air plein de rayons, de tièdes et pénétrants effluves, un orateur funèbre prit la parole, et en même temps un amoureux rossignol, du haut d'un arbre, lança à pleine gorge une averse de notes, une pluie battante de perles. La foule rêvait, les lèvres entrouvertes des femmes souriaient — et l'âme de Michelet écoutait le rossignol.

II

LES GRANDS BOULEVARDS.

Je n'ai trouvé que des macabres
Qui s'en allaient batifolant,
En faisant traîner leurs grands sabres
Sur le bitume étincelant.

INCONNUE

Trois heures du matin. La nuit, le repos, le temps des songes et des rêves sont répandus sur l'Europe. Pétersbourg dort, Berlin ronfle, Londres sommeille, seul Paris veille. La vie s'est réfugiée ici, la vie intense, louche, dorée, nomade, bohème, la vie qui ne veut pas dormir. Seul le quartier remue encore, boit, mange, aime, se moque des polices, de la morale, de l'hygiène, de la pendule et du soleil. C'est pour ce lieu et pour cette heure qu'à tout instant, du fond de l'Amérique, de l'Irlande verte, de la Norvège blanche, du bout du monde, un désir, sous une forme humaine, se met en marche. Des adorateurs de toutes les races, de tous les climats, de toutes les langues, sont venus offrir leur encens, dans ce temple qu'on appelle le cabinet particulier, à cette idole parisienne, la « soupeuse ».

De temps à autre, de l'escalier de marbre d'un restaurant célèbre, une forme enveloppée de plis soyeux descend et se fourre, avec un claquement sonore de la portière, dans une voiture qui s'ébranle. La chaussée, si bruyante le jour, est déserte, silencieuse; par leurs vitres seules fermées, on voit l'intérieur noir et vide des cafés. Les kiosques à journaux s'éclairent encore et font penser à une rue du Japon. Un mendiant qui aurait l'oreille fine aiguisée par le jeûne pourrait entendre vaguement remuer les jetons d'ivoire sur les tables de baccara, dans les cercles, dont les rideaux des fenêtres en ce moment s'embrasent, tout roses, comme des mousselines croisées sur la gorge enflammée des valseuses. C'est l'heure où le noctambule se délecte aux pensées bizarres que, dans ce milieu bizarre, la bizarrerie des choses, vues à travers l'artificiel de la vie, fait éclore dans son cerveau. C'est l'heure où les boulevards, dont le mouvement des voitures dérobe le sol à la vue, dans le jour, étonnent à présent le passant par leurs côtes brusques et ondoyantes comme les arabesques du coup de fouet. C'est là que Baudelaire trouvait ses rimes fraîches et maladives comme l'aube. C'est dans cette lueur froide que Pierre Dupont, heurtant sur la chaussée un tesson de bouteille — peut-être celle qu'il avait brisée, — le rangeait avec méthode sur le trottoir, en disant : « Ça pourrait blesser un cheval. » Doux mot d'ivrogne et de poète, bien à sa place dans cette heure attendrie et faisandée.

III

La rue de la Gaité.

Elle est gaie, en effet, surtout le soir, quand le gaz qui éclaire ses nombreuses pâtisseries, établies en plein vent, ruisselle sale, jaune et puant, rappelant les boucheries de Soho, à Londres — et, de fait, cette rue unique à Paris a une couleur anglaise. Outre ses nombreux marchands de vin, réunissant autour de leur comptoir de zinc des vieil-

lards avinés et de petites Parisiennes blondes en loques, elle compte un théâtre et deux cafés-concerts. Il faut croire qu'un charme secret, un attrait d'un haut ragoût résident entre leurs murailles, sous leur cintre peint de divinités naïves — peut-être est-ce l'accent d'une joie parisienne pure, absolument vierge de tout mélange étranger ou provincial, — car plus d'un sculpteur illustre, plus d'un peintre, voire plus d'un poète ne dédaignent pas de s'y mêler à la cohue et, sans que leur distinction s'en offense, d'y savourer, entre un boucher gras et rouge et une laveuse de vaisselle, le parfum canaille d'une scie en vers quelconques sur un air obsesseur. Sans compter que le talent — qui souffle où il veut — a quelquefois fleuri sur leurs planches avec la naïveté précieuse de la supériorité qui s'ignore. Quant au théâtre, lui, qui n'y est pas allé — ou dans ses pareils — ne connaîtra jamais les ravissements de la comédie. Outre qu'on y joue les meilleures pièces, et que, partant, on peut s'y former à la bonne littérature, tout comme ailleurs, ce spectacle est rehaussé ici par le piquant énorme d'un mauvais goût délicieux dans les gestes et le ton des acteurs. Les drames surtout ! c'est du délire !

Vers onze heures du soir, la rue de la Gaîté est en pleine effervescence. Ça chauffe dur. La musique des bals, tout aussi nombreux dans la rue que les concerts, affolée, rugit ses derniers quadrilles. On dirait que le voisinage du cimetière Montparnasse, dont les habitants, à côté de tant de bruit, ne doivent pas dormir tranquilles, a exaspéré par contraste tous ces vivants, à qui la mort, qui parle aussi latin, semble dire : *Carpe horas.*

Tenez, voici un bal qui se vide, quel tapage dans l'escalier ! Qu'est-ce qu'il y a encore ? C'est une femme ! Jeune, belle, les yeux ardents, la lèvre tremblante, elle crie : « Assassin ! assassin ! oui, assassin », à une espèce d'homme grand, sec, fort, qui s'en va tranquillement, les mains dans ses poches, sans s'épater, avec l'indifférence d'un Olympien à longue blouse bleue, et en casquette à trois ponts !

GERMAIN NOUVEAU

MISÈRE DES TEMPS

Jadis, il y avait les jeunes filles. Elles étaient grandes et distinguées. Rien n'était plus beau que leur sourire. Elles mangeaient des lentilles et disaient leurs prières. Leur grand-père était général. Elles riaient sans qu'on sache pourquoi ; et, d'autres fois, elles pleuraient en cachette. Elles conservaient une fleur séchée dans un keepsake et rêvaient d'un cousin qui croisait aux Antilles. Elles avaient toutes de faux airs de Jeanne d'Arc ; on eût dit qu'elles allaient entrer dans Orléans en brandissant des oriflammes et sauver la France de l'Anglais. Tout le proclamait : leur bicyclette, leur tante bretonne et leurs oreilles qui sentaient l'eau de lavande disaient le courage, le folklore, la vertu. Un jour, hélas ! les cannibales mangeaient le cousin des Iles. Le général laissait des dettes. Elles se retrouvaient soudain ruinées dans un salon orné de plantes vertes et du portrait d'un magistrat. La plante verte valait peu de chose, le magistrat n'était pas à vendre, le portrait ne valait rien du tout. Elles enseignaient alors l'aquarelle ou le piano avec plus de cœur que de compétence, et une langue que la directrice du pensionnat de leur enfance appelait courageusement l'anglais. Sur le coup de la quarantaine, leur profil busqué s'accentuant au-dessus d'une légère moustache, elles prenaient l'air de jeunes lieutenants de dragons. A cinquante ans, la moustache était déjà d'un capitaine. A soixante, avec leur tricorne et leur manteau battu des vents, elles discutaient dans la neige comme de vieux généraux de l'époque Louis XV. A soixante-dix, elles ressemblaient à Frédéric ; à quatre-vingts, à des polichinelles informes, monstrueux ou attendrissants. A ce moment-là, il leur venait des bosses aux pieds. Elles mettaient des souliers de tennis en toile blanche qui ridiculisaient la majesté de

leur âge, et marchaient dans la neige en levant très haut les genoux et en écartant les orteils, comme les poules de basse-cour et les jouets mécaniques. C'était un spectacle effrayant. Elles vivaient d'un oignon qu'elles tourmentaient dans l'eau. Elles séchaient comme le champignon. Il ne restait plus d'elles qu'un parfum botanique, le poids d'une plume ou d'un squelette d'oiseau, cinq ou six os poreux qu'on mettait dans une boîte, enveloppés de grands jupons noirs, quelques images de piété dans le paroissien de leurs arrière-neveux, et une prière à un saint saugrenu en avance sur la liturgie dont la jeunesse moquait le nom bizarre et les miracles désuets ; de ces vieux prêtres tout usés qui ont du poil dans les oreilles et ressemblent à des lapins blancs. Ensuite, il ne restait plus rien. Ensuite, vingt ans plus tard, elles ressuscitaient dans un portrait du grand salon. Elles tenaient une rose, elles avaient seize ans, elles faisaient l'orgueil de cette pièce et les petits garçons admiraient leur robe blanche. Ils portaient le nom du saint bizarre. Il était devenu à la mode, il baptisait les paquets de chocolat. Elles trônaient sur un parterre de nièces qui se faisaient des politesses de biscuits secs et de malaga.

Où sont-elles ? Il n'y a plus de jeunes filles. Les jeunes filles se sont lassées d'un sort glorieux mais fatigant, du malaga, du biscuit sec et de la célébrité posthume. Elles ne veulent plus ressembler aux dragons et aux rois. Elles ne veulent plus de bosses aux pieds. Elles n'ont plus de grand-père général. Elles ont renoncé à l'aquarelle, elles ont peint des tableaux cubistes, elles ont acheté des pâtes épilatoires, elles portent le menton nu. Je ne sais ce quelles ont fait de la plante verte, elles ont dû la manger avec le magistrat. Elles se sont faites députés et ministres, agents de ville, sculpteurs, femmes-canons, notaires ou sergents de coloniale. Elles écrivent des livres savants. Elles enseignent l'algèbre, elles luttent contre le taudis, elles sillonnent le monde en avion, elles mènent de ville en ville une vie aventureuse pour prêcher « la femme au foyer », elles défendent le veuf et l'orphelin, elles écrivent sur leur mari mort des livres de souvenirs ornés de photographies.

Depuis des siècles et des siècles que l'homme pratiquait

les métiers, il n'y apportait plus qu'une main molle. Elles le supplantent en tout domaine. Nous ne sommes plus que des rois détrônés. C'est à des femmes qu'on confie le soin de conserver le testament de Napoléon.



Partout, c'est le même découragement. Lisez la presse. A New-York, une petite danseuse, une spécialiste du strip-tease, qui montrait vaillamment son derrière tous les soirs à une salle de milliers de personnes, s'est suicidée au gardénal. On l'a trouvée sur sa fenêtre, en pyjama de soie rose et le front contre la vitre. « Devenue enceinte et impropre au strip-tease, disait en substance une lettre épinglée sur son pyjama, je ne puis plus gagner ma vie. Les hommes me demanderaient des actions indécentes. » En Allemagne (ou en Autriche ?), c'est un pasteur dont les mains tremblent tout à coup et laissent échapper sa Bible ; elle tombe dans la fosse du mort. Il avait tué son enterré deux jours avant avec l'aide de la future veuve et ne se sentait plus la force de mener la chose jusqu'au bout.



Que conclure ? Les *Amis des Bêtes* nous apprennent qu'en Angleterre, dans les cités industrielles, il n'y a plus que des papillons noirs. Le Dr Kettlewell, d'Oxford, a rendu compte du phénomène. Tous les papillons de couleur claire, trop visibles dans la fumée, ont été la proie des oiseaux.

Un monde où les jeunes filles ne ressemblent plus aux rois, où les pasteurs laissent tomber la Bible et où les assassins se découragent ne peut produire que des papillons noirs.

ALEXANDRE VIALATTE

TEXTES

POÈMES

THE ECSTASY

Where, like a pillow on a bed,
A pregnant bank swell'd up, to rest
The violet's reclining head,
Sat we two, one another's best.
Our hands were firmly cemented
With a fast balm, which thence did spring,
Our eye-beams twisted, and did thread
Our eyes, upon one double string;
So t' intergraft our hands, as yet
Was all the means to make us one,
And pictures in our eyes to get
Was all our propagation.
As 'twixt two equal Armies, Fate
Suspends uncertain victory,
Our souls, (which to advance their state,
Were gone out,) hung 'twixt her, and me.
And whilst our souls negotiate there,
We like sepulchral statues lay;
All day, the same our postures were,
And we said nothing, all the day.
If any, so by love refin'd,
That he soul's language understood,
And by good love were grown all mind,
Within convenient distance stood,

TEXTES

POÈMES

L'EXTASE

Assis étions sur une crête
Qui offroit un mol oreiller
Au front penché des violettes,
Et l'un à l'autre tout entiers.
Un baume tenoit cimentées
Nos mains qui l'exhaloient subtil,
Et leurs flammes enchevêtrées
Marioient nos yeux sur deux fils.
Lors étoit de nos mains l'étreinte
Notre unique moyen d'union ;
Dans nos yeux nos images peintes
Notre unique reproduction.
Comme entre d'égales armées
La Victoire hésite parfois,
Nos âmes, s'étant avancées,
S'appréhendoient entre elle et moi.
Tant que négocièrent nos âmes,
Nous fûmes statues de gisants ;
De tout le jour nous ne bougeâmes,
Silencieux le jour durant.
Si quelqu'un sachant le langage
De l'âme, pour avoir aimé,
Pur esprit, de l'amour ouvrage,
Non loin de nous se fût placé,

He (though he knew not which soul spake,
Because both meant, both spake the same)
Might thence a new concoction take,
And part far purer than he came.
This Ecstasy doth unperplex
(We said) and tell us what we love,
We see by this, it was not sex,
We see, we saw not what did move:
But as all several souls contain
Mixture of things, they know not what,
Love these mix'd souls doth mix again,
And makes both one, each this and that.
A single violet transplant,
The strength, the colour, and the size,
(All which before was poor, and scant,)
Redoubles still, and multiplies.
When love, with one another so
Interinanimates two souls,
That abler soul, which thence doth flow,
Defects of loneliness controls.
We then, who are this new soul, know,
Of what we are compos'd, and made,
For, th' Atomies of which we grow,
Are souls, whom no change can invade.
But O alas, so long, so far
Our bodies why do we forbear?
They are ours, though they are not we, We are
The intelligences, they the spheres.
We owe them thanks, because they thus,
Did us, to us, at first convey,
Yielded their forces, sense, to us,
Nor are dross to us, but allay.
On man heaven's influence works not so,
But that it first imprints the air,
So soul into the soul may flow,
Though it to body first repair.

Sans savoir de qui l'éloquence,
(Nous parlions de même), il eût pu
Sortir de cette expérience
Plus pur encor qu'étoit venu.
L'extase abolit le complexe,
Disions-nous ; ores sommes sûrs
Que notre amour n'est point de sexe,
Et notre émoi plus n'est obscur.
C'est que toute âme porte en elle
Un mélange qu'elle ne sait ;
Qu'Amour âmes mêlées remêle.
Et de deux âmes double fait.
Transplantez une violette,
Son teint, sa taille et sa vigueur,
Pauvres, chétifs, dans la fleurette,
S'épanouissent dans la fleur.
Ainsi, lorsque l'amour opère
De deux âmes le croisement,
Naît une âme neuve, étrangère
Aux défauts de ses éléments.
Nous, qui sommes cette âme éclose,
Savons de quoi nous sommes faits ;
Sur les âmes qui nous composent
Nul changement n'aura d'effet.
Mais hélas ! nos corps, l'un et l'autre,
Tiendrons-nous longtemps à mépris ?
S'ils ne sont nous, pourtant sont nôtres,
Et la sphère de nos esprits.
Nous leur devons reconnaissance
De nous avoir jà rapprochés,
Et donné les sens, leur puissance ;
Nous sont alliage, non déchet.
Aux hommes lorsqu'il se proclame,
Le Ciel sur l'air pèse d'abord ;
Ainsi l'âme s'unit à l'âme
Fût-ce par le chemin du corps.

As our blood labours to beget
Spirits, as like souls as it can,
Because such fingers need to knit
That subtle knot, which makes us man:
So must pure lovers' souls descend
T' affections, and to faculties,
Which sense may reach and apprehend,
Else a great Prince in prison lies.
To our bodies turn we then, that so
Weak men on love reveal'd may look;
Love's mysteries in souls do grow,
But yet the body is his book,
And if some lover, such as we,
Have heard this dialogue of one,
Let him still mark us, he shall see
Small change, when we're to bodies gone.

IV

Oh my black Soul! now thou art summoned
By sickness, death's herald, and champion;
Thou art like a pilgrim, which abroad hath done
Treason, and durst not turn to whence he is fled,
Or like a thief, which till death's doom be read,
Wisheth himself delivered from prison;
But damn'd and hal'd to execution,
Wisheth that still he might be imprisoned.
Yet grace, if thou repent, thou canst not lack;
But who shall give thee that grace to begin?
Oh make thyself with holy mourning black,
And red with blushing, as thou art with sin;

Or wash thee in Christ's blood, which hath this might
That being red, it dyes red souls to white.

Comme le sang travaille à faire
Des esprits qui soient âme un peu,
Agents subtils, doigts nécessaires
A nouer de l'Homme le nœud,
L'âme des amants doit descendre
Aux facultés de l'affectif
Que les sens ont loisir d'entendre ;
Sinon, un Grand Prince est captif.
Rallions nos corps : le vulgaire
Pourra, lors, l'amour contempler ;
L'âme est le lieu de ses mystères,
Le corps son Livre Révélé.
Et l'amant à notre semblance,
D'un seul ce dialogue entendu,
Percevra peu de différence
Quand aux corps serons descendus.

SONNET IV

Ores, mon âme noire, entends la maladie
Qui t'appelle, héraut de la Mort et champion.
Tu es le pèlerin qui commit trahison
En route, et n'ose plus regagner sa patrie ;
Ou le voleur qui, tant qu'on ne lui signifie
Sa sentence de mort, exècre sa prison,
Mais qui, lorsqu'on le traîne à l'exécution,
Souhaiteroit en ses fers continuer sa vie.
Pourtant seras gracié si te veux repentir.
Mais qui de commencer te donnera la grâce ?
Oh, d'un deuil noir et saint tâche à te revêtir !
Porte de ton péché le rouge sur ta face !

Ou bien, viens-t'en du Christ te laver dans le sang,
Dont la rouge vertu teint l'âme rouge en blanc.

VII

At the round earth's imagin'd corners, blow
Your trumpets, Angels, and arise, arise
From death, you numberless infinities
Of souls, and to your scatter'd bodies go,
All whom the flood did, and fire shall o'erthrow,
All whom war, dearth, age, agues, tyrannies,
Despair, law, chance, hath slain, and you whose eyes,
Shall behold God, and never taste death's woe.
But let them sleep, Lord, and me mourn a space,
For, if above all these, my sins abound,
'Tis late to ask abundance of Thy grace,
When we are there; here on this lowly ground,

Teach me how to repent; fort that's as good
As if Thou hadst seal'd my pardon, with Thy blood.

X

Death be not proud, though some have called thee
Mighty and dreadful, for, thou art not so,
For, those, whom thou think'st, thou dost overthrow,
Die not, poor death, nor yet canst thou kill me.
From rest and sleep, which but thy pictures be,
Much pleasure, then from thee, much more must flow,
And soonest our best men with thee do go,
Rest of their bones, and soul's delivery.
Thou art slave to Fate, Chance, kings, and desperate men,
And dost with poison, war, and sickness dwell,
And poppy, or charms can make us sleep as well,
And better than thy stroke; why swell'st thou then?

One short sleep past, we wake eternally
And death shall be no more; death, thou shalt die.

SONNET VII

Qu'en tous coins supposés de cette sphère, clame
La trompette de l'Ange ! Ames, debout ! debout !
De la mort surgissez par millions ! partout
Courez joindre vos corps égaillés sous la lame,
Victimes du Déluge, ou Promis à la Flamme,
Vous que tuèrent Faim, Guerre, Age, Fièvre, Coups,
Désespoir, Tyrannie, Hasard, ainsi que vous
Qui verrez Dieu sans jamais voir la Mort infâme !
Non ; qu'ils dorment, Seigneur, et que je pleure encor.
Si mon propre péché tous leurs péchés balance,
Je ne pourroi payer ta grâce de remords
Quand nous en serons là. Veuille la repentance

Ici-bas m'enseigner : gage tout aussi bon
Que si ton Sang divin eût scellé mon pardon.

SONNET X

Sois moins superbe, Mort. Il te faut consentir
Que l'on t'a dite à tort puissante et redoutable ;
Car tous ceux que tu crois que ta rigueur accable
Ne meurent pas, et tu ne peux m'anéantir.
Le repos du Sommeil contrefait un plaisir
Que tu nous dois donner bien plus considérable ;
Et les meilleurs s'en vont les premiers sous la table,
Dans la paix de leurs os leurs âmes affranchir.
Esclave du Hasard, des Rois, de la Colère,
Tu vis avec le Mal, la Guerre, et le Poison ;
Et Charmes ou Pavot font sommeil aussi bon
Et meilleur que tes coups. Faut-il donc être fière ?

Un court somme, et nos yeux s'ouvriront sur le Port !
Et ce sera ta fin, et la mort de la Mort.

XVIII

Show me, dear Christ, Thy Spouse, so bright and clear.
What! is it She, which on the other shore
Goes richly painted? or which rob'd and tore
Laments and mourns in Germany and here?
Sleeps she a thousand, then peeps up one year?
Is she self truth and errs? now new, now outwore?
Doth she, and did she, and shall she evermore
On one, on seven, or on no hill appear?
Dwells she with us, or like adventuring knights
First travail we to seek and then make Love?
Betray kind husband thy spouse to our sights,
And let mine amorous soul court thy mild Dove,

Who is most true, and pleasing to thee, then
When she is embrac'd and open to most men.

JOHN DONNE

SONNET XVIII

O mon Christ, montre-moi ta splendide épousée !
Est-ce celle qu'on voit au françois horizon
Richement peinte ? ou bien la pauvresse en haillons
Qu'on voit en Allemagne ou chez nous, éplorée ?
Pour mille ans de sommeil veille-t-elle une année ?
Erreur ou Vérité ? neuve ou dans l'abandon ?
Fut-elle, est-elle, ou sera-t-elle sur un mont,
Sur sept ou sur aucun, quelque jour érigée ?
Est-elle parmi nous ? ou cherchons-nous l'Amour
En hardis chevaliers à qui la peine incombe ?
Tendre époux, montre-nous ton Épouse au grand jour ;
Et laisse-moi chérir ta suave colombe,

A tes yeux plus fidèle et plus pleine d'appas
Lorsqu'aux hommes en foule elle ouvre grands ses bras.

Traduit par YVES DENIS [1]

1. Extraits d'un ouvrage à paraître : *Poèmes de John Donne*, traduits par JEAN FUZIER et YVES DENIS, avec une préface de J.-R. POISSON.

Imp. CRÉTÉ, Corbeil-Essonnes - N° d'édition 4958 - Dépôt légal : 3e trim 1955.
Imprimé en France - Gérants : JEAN PAULHAN et MARCEL ARLAND.

LA NOUVELLE
NOUVELLE
REVUE FRANÇAISE

JOURNAL
1849
(Fragments)

2 janvier 1849.

Ce serait une satire formidable de la chrétienté, si l'on publiait par exemple une œuvre comme la *Consolatio pusillanimium* de Blosius[1] pour montrer ce qu'un directeur d'âme de jadis jugeait nécessaire de dire, naturellement parce qu'alors on existait réellement. De nos jours, il n'y a plus de directeur d'âme, rien que des spectateurs, naturellement parce qu'on ne vit plus.

La joie d'être enfant, je ne l'ai jamais eue. Les supplices que j'endurais troublaient cette paix où doit consister l'enfance, où l'on a le pouvoir, en s'appliquant, etc., de faire plaisir à son père ; mon inquiétude intime faisait en effet que toujours, toujours j'étais en dehors de moi-même.

Mais ensuite j'ai l'impression assez souvent que tout a

1. Voir t. II des *Extraits du Journal*, p. 178.

l'air de revenir, car si malheureux que m'ait rendu mon père, il me semble éprouver par rapport à Dieu ce que c'est que d'être enfant ; comme si tout le gaspillage horrible des débuts avait eu lieu afin que plus véritablement je dusse le revivre la seconde fois dans mon rapport à Dieu.

Sans cette éducation sévère dans le christianisme, sans toutes ces souffrances intimes dès l'enfance et potentialisées juste au moment de commencer de façon décisive ma carrière, sans tout cela et en sachant pourtant ce que je sais, je serais devenu un poète, et je serais au fond devenu le poète intéressant καὶ εξοχην [1]. Je ne sache guère de poète avant moi qui ait eu une connaissance aussi profonde de l'existence et surtout de la vie religieuse.

Mais c'est ici que j'opère le virage...

Qu'est-ce qu'être poète ? C'est avoir sa propre vie personnelle, sa propre réalité en des catégories tout autres que celle de l'invention poétique, c'est ne se rapporter à l'idéal qu'en imagination, en sorte que votre existence personnelle soit plus ou moins une satire de vos produits poétiques et de vous-même. Pour autant tous les penseurs modernes, même ceux du premier rang (je pense aux Allemands, car des Danois, il n'y en a point) sont aussi des poètes. Et à tout prendre, c'est là le maximum qu'atteint la vie. La plupart des gens vivent complètement sans idée ; vient ensuite la poignée de gens qui ont un rapport poétique à l'idéal tout en le niant dans leur vie personnelle. C'est en ce sens-là que les pasteurs sont des poètes, et en tant que pasteurs ce sont, en un sens beaucoup plus profond que les poètes, des « imposteurs » comme déjà Socrate appelait les poètes [Platon — *République*, 600 *e*, 605 *b*, 608 *a* ; *Gorgias*, 502 *b*].

Cependant ici comme partout la démoralisation s'opère

1. Par excellence.

par le fait que la place numéro un a disparu et que la place numéro deux est devenue le numéro un. Se rapporter existentiellement à l'idéal ne se voit jamais, car cette sorte d'existence est celle du témoin de vérité. Rubrique depuis longtemps éteinte ; pasteurs, professeurs de philosophie et poètes se sont installés comme serviteurs de la vérité, certes bien au profit d'eux-mêmes — mais non de la vérité.

Le malheur foncier du monde est ce sacré enseigner et enseigner, et que cette queue leu leu de découvertes croissantes met de plus en plus les hommes à même d'enseigner en grand et sans y engager leur personne. Il n'y a plus d'hommes, ni qui pensent ni qui aiment, etc. Mais le genre humain est enveloppé par la presse d'on ne sait quelle atmosphère d'idées, de sentiments, d'états d'âme, même de résolutions, de propositions qui appartiennent à tout le monde et ne sont de personne.

Cela fait mal de voir l'entêtement ou l'endurcissement avec lequel l'homme se faufile jusqu'où il croit qu'est la vérité, pour savoir la divulguer et l'avoir aussi sur son orgue de Barbarie ; mais, quant à faire quelque chose, ça ne lui vient même pas à l'idée.

Après tout il n'y a qu'une chose à faire pour servir la vérité : souffrir pour elle, ce n'est que par là qu'on provoque un réveil. Un embrouillement aussi affreux de réflexion qui engloutit tout, mais tout, celui où l'humanité s'est empêtrée : on ne peut le faire sauter par la réflexion, il faut des forces plus grandes. Et c'est de martyrs qu'on a besoin, pas d'autre chose... [...]

Pourquoi dans la chrétienté actuelle jamais un mot sur les scrupules ? Parce qu'on ne se comporte pas sérieusement en religion. L'exister, sur le plan religieux, fait entièrement défaut ; ce qui trouve justement sa preuve indirecte dans cette disparition du scrupule.

On va prêchant que *chacun* doit en *tout* se rapporter à Dieu et rapporter tout à Dieu. Mais *chacun* c'est bien X ou Z, et *tout* c'est aussi X et X. De cette façon-là on est sûr de ne jamais découvrir le scrupule ; or c'est là tout ce qu'on fait, au grand maximum on prêche.

Le scrupule est le contre coup divin dans notre *ne quid nimis*, et on n'y échappe jamais quand il faut exister sur le plan religieux. Ainsi donc un homme réel, déterminé, un individu, comme moi par exemple, Sören Aabye K[ierkegaard], trente-cinq ans d'âge, grêle de charpente, docteur ès lettres, beau-frère de l'honorable négociant Lund, domicilié à tel ou tel endroit, bref tout cet amas concret d'insignifiances, oser me rapporter à Dieu, ramener toutes les affaires de ma vie à Dieu ! A-t-il jamais vécu d'homme qui, l'ayant fait véritablement, n'ait pas découvert en frissonnant le frisson du scrupule ! Mais n'est-ce pas proprement de la folie ?

Mais prêcher que *chacun* doit *toujours en tout* rapporter tout à Dieu : eh ! non, comme j'ai dit, ça ne donne pas de scrupule.

Quiconque fermera sa porte et prendra conscience de son moi dans sa complète concrétion — et voudra alors penser Dieu, l'Infini... et là-dessus ramener, non pas sa vie même, ce qui serait trop se guinder, mais tel ou tel détail de sa vie à Dieu : s'il ne tombe pas alors sur le scrupule, je veux bien qu'il me traite d'idiot !...

Quelle tristesse, comme je le dis naguère à Christian VIII, quelle tristesse d'être un génie dans une petite ville ! Naturellement, je l'ai fait en tournant la chose en politesse pour lui : « Le seul malheur de Votre Majesté, c'est que votre savoir et votre expérience sont trop grands et le pays trop petit ; c'est un malheur d'être un génie dans une petite ville. » A quoi il répondit : « Mais alors on ne peut faire que davantage pour les individus. » C'était la première fois que je lui parlais. Il me dit beau-

coup de choses flatteuses et me pria de revenir le voir, à quoi je répondis : « Sire, je ne fais de visite à personne. » Alors il dit : « Pourtant je sais qu'il ne vous déplaît pas que je vous envoie chercher. » A quoi je répliquai : « Je suis votre sujet, Votre Majesté n'a qu'à commander ; mais donnant donnant, je mets une condition. — Eh bien ! et laquelle ? — Qu'il me soit permis de causer avec vous seul à seul. » Là-dessus il me tendit la main et nous nous séparâmes. Au cours de la conversation, au début, il me dit aussi que j'avais tant d'idées : ne pouvais-je lui en passer quelques-unes ? A quoi je lui répondis qu'à mon sentiment tout l'effort de mon œuvre devait être entre autres à profit aussi à tout gouvernement, mais que la pointe en était précisément d'être et de rester moi un particulier ; sinon on y glisserait aussitôt une interprétation diminutive. Et du reste j'ajoutai : « J'ai l'honneur de servir un pouvoir supérieur, ce sur quoi j'ai misé ma vie. »

A mon entrée et à mon nom il dit : « J'ai un très grand plaisir à vous voir, j'ai entendu dire tant de bien de vous. » A quoi je répondis (moi qui naturellement dans l'antichambre avais attendu en tremblant sans savoir si je marcherais sur la tête ou sur les jambes — quelqu'un m'avait alors demandé si je ferais les trois révérences en entrant, et je lui avais répondu que c'était ridicule de me poser cette question, qu'un vieux courtisan devait le savoir d'avance, tandis que moi je ne savais pas si je marcherais sur la tête ou sur les jambes — mais ensuite, une fois entré, j'avais approché de si près le roi qu'il fit un pas en arrière, et je m'étais assuré de son regard où je vis tout de suite ce que je visais) : « Et moi, Sire, je me suis toujours dit : en fin de compte l'homme avec qui tu te trouveras le mieux, ce sera le roi ; car il me faut quelqu'un d'assez d'esprit à cette fin et en même temps de si haut placé qu'il ne lui vienne pas en tête de mesquinerie à mon égard. »

La seconde fois que j'ai causé avec Christian VIII, ce fut à Sorgenfri [1] et bien des mois après. Ses propos d'ailleurs, en un certain sens, n'avaient guère d'importance pour moi, car il désirait me faire parler. Mais c'était excitant de causer avec lui et jamais je n'ai vu un homme d'âge qui fût si animé et presque tout feu et flamme, à peu près comme une femme. C'était une sorte de libertin pour les choses de l'intelligence et de l'esprit. Que cela pût m'être de quelque danger, je le vis aussitôt, et pour cette raison je me tins aussi prudemment que possible à distance. Avec un roi je trouvais indécent de me servir de ma singularité comme prétexte pour ne pas venir et j'usai donc d'une autre tactique, j'arguai de mon état maladif. Christian VIII avait des dons brillants, mais au fond il s'était empêtré dans son excès d'intelligence à laquelle manquait un fond moral correspondant. S'il avait vécu dans un pays plus méridional et qu'il y eût eu là un religieux astucieux, Christian VIII serait tombé dans ses filets. Aucune femme n'aurait jamais pu le dominer, pas même la plus éminemment douée : il était trop malin et il avait un peu la superstition masculine que l'homme est plus intelligent que la femme. Mais un Jésuite... lui, aurait pu le mener par le bout du nez ; toutefois ce Jésuite aurait dû maîtriser « l'intéressant » ; car c'était de quoi au fond, le roi avait soif. Mais du charme, il en avait, une finesse extraordinaire, un coup d'œil rare pour ce qui pouvait plaire et combler de joie un particulier, oui, justement l'individu en sa présence.

J'entrai donc. Il dit : « Voilà longtemps que je vous ai vu chez moi. » A quoi je répondis, encore près de la porte : « Votre Majesté me permettra peut-être de commencer par m'expliquer. Je dois la prier d'être assurée combien j'apprécie la grâce et la faveur que vous me

1. Mot à mot : « Sans souci », château de campagne, proche de Copenhague.

marquez ; mais je suis de santé délicate et c'est pourquoi je viens si rarement, je ne supporte pas bien cette attente dans l'antichambre, cela me fatigue. » A quoi il répondit que je n'avais pas besoin d'attendre, mais que pour toute audience je pourrais lui écrire. Je l'en remerciai. Là-dessus on commença la conversation, qu'en partie nous fîmes en nous promenant. Il préférait toujours parler d'affaires de gouvernement, ou passer à des considérations générales sur quelques sujets politiques. Ce jour-là il dirigea l'entretien sur le communisme, dont évidemment il avait grand peur. Je lui expliquai qu'à mon jugement, tout ce mouvement qui allait venir serait un mouvement qui ne toucherait pas du tout les rois. Ce serait un conflit entre des classes, mais les partis en lutte auraient toujours intérêt à être bien avec le monarque. C'étaient les problèmes de l'antiquité qui reparaissaient, et on pouvait donc voir aisément que le roi en un certain sens resterait en dehors. Ce serait des conflits comme dans une maison de rapport entre le sous-sol et le rez-de-chaussée, et entre eux et le premier étage, etc. : mais le propriétaire, on ne l'attaquerait pas. Je parlai ensuite des manières de lutter avec la « foule » : « Il suffit de rester sans bouger ; la « foule » est comme une femme : ne jamais lutter directement, mais indirectement, l'aider à mettre les pieds dans le plat ; ainsi, puisqu'elle est sans idées, elle finit toujours par perdre — mais il s'agit de tenir ferme. » Ici il dit : « En effet, c'est ce que devrait faire surtout un roi. » A cela je ne répondis rien. Alors je dis que « ce qu'il fallait à notre époque, c'était l'éducation[1], et que ce qui dans les grands pays tournait à la violence, en Danemark ne serait que polissonnerie ». Comme il me disait ensuite quelques gentillesses sur mon esprit, etc., je profitai de la situation pour lui dire : « Votre Majesté

1. Idée constante chez Kierkegaard. Voir *Journal*, t. II, p. 219 (édition Gallimard).

peut constater encore mieux sur mon cas que je dis vrai, car, en ce qui me concerne, tout au fond dépend du fait que j'ai été bien élevé, donc au fond il s'agit de mon père. »

En un certain sens, je suis redevable à Christian VIII. D'un peu et de beaucoup ; c'est en effet une impression agréable et bienfaisante de la vie qu'il m'a procurée. Je n'ai toujours eu que trop de penchant à l'indolence pour les choses du temporel ; or si mon expédition chez le roi avait pris pour moi une tournure désagréable, c'eût été sûrement d'une influence considérable pour me rendre encore plus indolent. Ce devint juste le contraire. Encore en un autre sens, cette relation me profita. Entouré de toute la racaille et de tant d'envie mesquine, sans avoir le moindre semblant d'appui où m'accrocher — puisque je n'étais et je ne suis qu'un pur et simple particulier — et puis par cette vilenie régnante en Danemark et par ce qu'il y a de meilleur en moi, j'étais devenu aux yeux de la foule une espèce d'original, parce qu'on ne pouvait me comprendre... Pour autant c'était aussi un bien que les aristocrates envieux, qui n'avaient pas cessé d'user sous main de la racaille contre moi, pussent trouver une petite difficulté à mordre. A cet effet il me fallait mettre un peu en relief mon existence. Ma relation avec le roi était ici un élément. En un certain sens, c'est justement une tâche qui me convenait : un seul homme, rien qu'un seul, et un monarque absolu, et par-dessus le marché justement Christian VIII. Je voyais sans peine que cette relation pouvait me devenir dangereuse, si Christian VIII prenait trop de goût à moi ; aussi usai-je de la plus extrême prudence, ce que nul certainement ne contestera, sachant quelles invites il me faisait. Mais, d'autre part, cette relation se trouvait à une altitude telle qu'à n'importe quel moment j'aurais pu en marquer le profit si besoin était. [...]

On va disant que tout homme a de la conscience, et on le présuppose ; et pourtant il n'y a pas d'art (ni corporel comme la danse par exemple, le chant, etc., ni spirituel comme par exemple de savoir penser, etc.) qui exige une aussi longue et fatigante école, avant qu'on puisse dire au fond qu'un homme détient une conscience. Comme l'or à l'état pur se trouve mélangé avec toutes sortes de substances impures et hétérogènes, ainsi la conscience, dans l'état immédiat, a en elle des éléments qui sont tout le contraire d'elle.

Là est la vérité de ce que dit Hegel de la conscience, qu'elle est une forme du mal. Mais d'autre part Hegel s'exprime de façon tout indéfendable. Car il aurait dû dire : ce que beaucoup de gens et même la plupart appellent conscience n'est point du tout conscience, mais des *vapeurs*, des renvois d'estomac, des tours de coquin, etc.

Si par essence je suis un être de réflexion et me trouve dans le cas de devoir agir résolument, alors quoi ? Ma réflexion me montrera autant de possibilités pour que contre, juste autant. Et qu'est-ce que cela veut dire ? Que moi, comme tout homme, je dois daigner remarquer qu'il y a une Providence, un gouvernement du monde, un Dieu ; que la réflexion humaine ou la mienne n'est capable que de m'apprendre à y être attentif ; qu'ici, si j'ose dire, on doit payer le péage.

Et sur quoi ai-je donc buté ? Sur *l'absurde*. Alors qu'est l'absurde ? L'absurde est, comme on voit, tout simple ; c'est-à-dire que moi, être rationnel, je dois agir dans un cas où mon intelligence, ma réflexion, me dit : tu peux aussi bien faire une chose que l'autre ; autrement dit, là où ma réflexion me dit : tu ne peux pas agir — c'est là que je dois pourtant agir. Mais ce cas se présentera à chaque nécessité d'agir d'une façon décisive : car c'est alors que je suis dans la tension d'une passion infinie et qu'éclate précisément la disproportion entre action et réflexion.

Quand j'agis dans le trantran de la vie quotidienne, je n'aperçois pas le secret de la réflexion et m'imagine agir par elle, quoique rien ne soit plus impossible, puisque la réflexion est justement l'équilibre des possibles.

L'absurde, ou agir par l'absurde, est donc agir dans la foi en se confiant à Dieu. Tout simplement. Je dois agir, mais la réflexion m'a barré le passage, alors je prends un des possibles et, me retournant vers Dieu, je lui dis en prière : j'agis ainsi, bénis-le, Toi, maintenant. Moi je ne peux faire autrement, car par ma réflexion je me trouve arrêté.

Croître au sens spirituel ne signifie pas grandir mais diminuer. L'enfant est l'égoïste purement instinctif, et tout autrement sûr de lui-même que l'adulte qui s'est un tant soit peu abouché avec l'infini. Tout développement spirituel, au fond, ne m'ajoute pas mais m'ôte quelque chose, c'est-à-dire tout l'illusoire, etc., que je possédais et qui faisait ma force dans l'immédiat. On voit ici toute la bêtise de ces braillements exaltant le positif. C'est pourquoi c'est bien aussi l'acte religieux suprême de s'anéantir devant Dieu. Le malheur de la plupart des gens n'est pas leur faiblesse, mais leur excès de force... pour vraiment sentir Dieu. Un arbre, un animal ont encore plus de force, une pierre est plus forte que tout et c'est pourquoi elle ne s'aperçoit absolument pas de Dieu.

Mon mal est une certaine pudeur où se mêle un grain d'orgueil. Je ne peux dans l'ordre terrestre me procurer des avantages ou avoir l'œil à mon profit ; j'ai honte d'incriminer quand on me trompe, je me sens gêné pour le compte d'autrui. Et pourtant je ne suis pas aveugle, mais en même temps il y a quelque orgueil à me suffire au fond de l'avoir vu.

Ainsi vont les choses. J'ai posé le problème, ce problème devant lequel se trouve toute l'humanité : l'égalité entre les hommes. Je l'ai posé à Copenhague, pragmatiquement. C'est autre chose que d'en écrire quelques mots ; j'en ai donné une expression approximative par ma vie. J'ai été un niveleur au sens *chrétien*, mais non au sens d'une révolte contre le pouvoir et l'autorité, que de toutes mes forces j'ai soutenus.

Mais voyez, les hommes ne connaissent pas ce dont ils parlent — et j'ai été sacrifié, et on dit que ma faute est d'être fier, moi qui ai fait tous les sacrifices en luttant pour l'égalité.

Et la conséquence, eh bien ! elle est toute simple : si je n'avais pas été sous le coup de la religion autant que je l'ai été, j'aurais dû me retirer et chercher la fréquentation des... aristocrates, autrement dit je serais devenu fier.

Oh ! les insensés !

Le christianisme n'est que retournement. Le plus haut degré des honneurs est d'être crucifié, puis viennent les lents martyres, etc.

Moi, j'en suis à peu près au rang des secrétaires et peut-être n'arriverai-je jamais plus haut qu'un Conseiller de Justice.

Pour voir quel énorme effort c'est d'être contemporain de l'idéal, il suffirait de toucher un mot de la façon dont le Christ s'habillait, s'il mettait un chapeau ou une casquette : ce serait presque irrésistiblement comique. Mais pour les contemporains le sérieux sera donc cette immense « potensation », dont la marque est justement ce comique, autrement dit il n'y a aucune échappatoire à coup d'illusions, pas question de se former une figure plus idéale, etc. Également s'il s'agit de savoir de quoi il a vécu. Car, pour le souvenir, il est tellement idéal que cette question ne peut nullement surgir, sinon elle frise

le comique. Quel horrible sérieux que pour les contemporains l'idéal ait tout cet attirail de contingences et de finitudes humaines, qu'il soit « comme nous », « comme l'un de nous »... tout en étant Dieu. [...]

Mon sentiment est que la foule, le public, etc., est le mal, et les calembredaines, ce qui démoralise le plus. C'est là aussi le champ de mon martyre. Mais qu'il faille un réveil dans ce sens, c'est ce dont j'ai l'éternelle certitude. A l'unique condition de ne pas l'exposer moi-même aux contemporains et de gagner... les applaudissements du public. Non, c'est ma mort qui doit faire œuvre de prédicateur.

Ce qui est prêt pour la publication n'attend qu'une seule chose : ma mort ; alors tout sera en ordre. Ma compréhension de moi-même et de mon époque y éclate avec encore plus de clarté ; mais la pointe même en est de ne pas avoir de mon vivant voulu l'exprimer.

Cependant ma principale préoccupation, l'unique, ce pourquoi je n'ai cessé de prier Dieu : c'est de réussir à bien le remercier pour l'indescriptible bien qu'il m'a fait, et que ce soit là ma dernière parole ou l'une de mes dernières pour lui, quand pour la dernière fois je me serai repenti de mes fautes et que j'en aurai reçu par sa grâce la rémission.

Combien je pèse peu encore en cet instant pour chacun de mes contemporains ! hélas ! pauvre de moi, rien qu'un original dont tout le monde se moque — mais mort, je leur serai un dur fardeau à tous.

Job endurait tout — c'est quand ses amis vinrent... pour le consoler, ce n'est qu'alors qu'il devint impatient. [*Job*, II, 10.]

Il n'y a qu'une chose au fond qui nous doive rendre sérieux : notre péché. Pour tout autre objet de tristesse,

plus tu peux le prendre à la légère, mieux c'est. Mais prendre ainsi son péché est un nouveau péché ; ceci démontre justement que c'est là le sérieux.

[...] Hélas ! je viens à penser à une certaine jeune fille. Ma crainte, mon tremblement religieux à l'égard des fiançailles, son cœur, orgueil ou vanité, le prit si vaniteusement qu'il semblait ne s'agir que d'adoration envers elle. Et finalement à l'épreuve, quand nous dûmes nous séparer, il fut clair qu'en un certain sens c'était Elle qui ne pouvait se passer de moi. [...]

On dresse des rats à détruire des rats ; de même chaque génération dresse pour elle celui (ou ceux) qui doit pour de bon lui prêcher le christianisme. Plus on le persécute et maltraite, plus son esprit se détourne du monde, et force lui est de se tenir uniquement à Dieu. Et c'est seulement quand un homme est si malheureux, si torturé ici-bas que sa souffrance semble misanthropie, c'est seulement alors que le christianisme commence d'exister pour lui. Tout ce réchauffement en vidant des choses pour vivre en jovialité et se la couler douce dans les catégories bestialo-humaines, et puis tracer en lettres de crème le nom du Christ sur le gâteau du dimanche : toutes ces enjolivures seraient du christianisme ! quel pur mensonge !...

Si tu n'as pas à ce jour perçu que Dieu est ici présent et que toi tu l'es à Lui, alors ta visite dans sa maison a été en vain, car ce que tu as pu y voir et entendre est chose indifférente... S'il s'agit d'amusements et de divertissements, il peut être juste qu'on sorte à leur recherche, et il n'y a point profit à les avoir chez soi ; mais quand c'est le divin, tu ne dois pas tant sortir à sa recherche, et dans tous les cas, chaque fois que tu sors pour le visiter, ton devoir est de tâcher de le remporter chez toi.

Quelle tristesse que tout ce bruit soulevé autour de mes pantalons — et Dieu sait combien c'est absurde ! — soit lié aussi (symboliquement), d'une triste manière, à la tristesse de ma vie ! Qu'il y ait réellement par un biais quelconque je ne sais quoi d'insolite en eux, ce n'est pas exact, et en tout cas c'est un mensonge de faire semblant de croire que je les aurais moi-même commandés ainsi ou voulu attirer l'attention sur ma façon de m'habiller. Mais la chose est très simple. Si on se met à observer l'habillement des gens, on découvrira à cet égard que les vieillards d'habitude portent des pantalons plus courts. Les gens moins âgés, la jeunesse, s'intéressent naturellement au vêtement et surtout aux jambes. La vieillesse ne pense qu'au confort et à rien moins qu'à l'air que ça vous donne.

Mon père était un vieillard, je ne l'ai jamais connu autre. Et ce malheur foncier de toute mon existence, d'avoir, quoique enfant, été confondu avec ce qui convient aux vieillards, cela se traduisait aussi dans mon habillement. Je me rappelle très bien dès l'enfance comme cela m'attristait d'avoir des pantalons si courts, je me rappelle aussi les plaisanteries continuelles de mon beau-frère Christian.

Puis j'allai à l'Université, mais de jeunesse je n'eus jamais. Je n'ai jamais eu cette impression qu'on a, jeune homme, de la vie (qu'on a devant soi longtemps à vivre, car devant moi il n'y a jamais eu littéralement plus de six mois, et à peine, à peine) et qui fait qu'on prend plaisir et intérêt à ses propres dehors. Je me consolais d'autre manière. Mon esprit se développait énormément, et ces futilités étaient le cadet de mes soucis. Mais là comme pour tout il advint que je restai profondément attaché à tout ce qui avait été coutume dans la maison paternelle, dîner et souper à telle heure, etc. — il en fut de même de ma façon de m'habiller. Elle demeura essentiellement inchangée, de sorte que je peux véritablement dire qu'en

l'attaquant, au fond c'est mon père mort qu'on attaque, Tristement mélancolique, ironiquement déchaîné, ainsi me suis-je compris dans la souffrance d'avoir été un vieillard à l'âge de huit ans — et de n'avoir jamais été jeune; éminemment doué d'esprit, je m'élevai par l'ironie au-dessus de tout ce qui touchait ainsi au côté animal de l'existence humaine. Mais que je dusse être l'objet d'une campagne littéraire sur ce chapitre, et que des milliers de gens dussent le prendre en grand sérieux comme une attaque à mon caractère : non, je ne l'aurais pensé.

Je me sens indiciblement faible, ça ne m'a pas l'air de pouvoir durer longtemps avant que la mort y mette fin. Et en vérité c'est d'un mort précisément que Copenhague et le Danemark ont besoin, s'il faut en finir une bonne fois avec cette vilenie, cette envie, ces ricanements de la scélératesse. C'est pourquoi je ne me plains pas, bien que ce puisse sembler un dur destin que le mien ; alors qu'en tout autre pays j'eusse gagné une grande fortune et compterais comme un génie de premier ordre avec une influence à grand rayon, me voilà, de fil en aiguille, du fait d'être né dans une petite ville démoralisée, finalement devenu une espèce d'original, de toqué, connu, insulté de tous les gamins (littéralement), même des « esclaves »[1] — pendant que l'envie dans les hautes classes tacitement se réjouissait et savourait sa victoire. Je ne me plains pas ; nonobstant ce grief même qu'un chacun littéralement soit resté bouche close pendant les trois ans que dura ce spectacle quotidien. Je ne me plains pas. L'antiquité se divertissait à des combats d'hommes avec des fauves, l'infamie de notre époque est plus raffinée. Mais il y a eu des victimes, des femmes en secret ont versé des larmes (épouses, filles de persécutés, etc.) et entre temps les ricaneurs de jubiler et le nombre des

1. On désignait ainsi des criminels de droit commun employés aux gros travaux de voirie par la ville.

abonnés de monter. Les victimes se sont éloignées de la scène et sont mortes... et nul n'y a fait attention. [...]

Comme la mélancolie et la religiosité peuvent faire un étrange mélange, et quel danger pourtant d'avoir des forces aussi énormes que celles qui m'ont été accordées... et de vivre alors dans un milieu aussi mesquin que le mien !

J'ai cependant envisagé la possibilité de faire un pas plus avant, et désormais systématiquement de marcher pas à pas avec la perspective d'être tué. La visée, tout était juste... hélas ! et je me reconnais moi-même : savoir embrasser toute la situation dans une ville avec la même aisance que dans une relation d'amour — et juste aussi la collision : succomber sous la racaille, par l'envie des classes distinguées. Ce serait certes arrivé au moment où, endossant décidément le personnage chrétien, et avec tout l'aiguillon requis pour toute la séquelle, j'aurais lancé le mot d'ordre : qu'il n'y a pas au fond de christianisme dans ce pays et qu'il est nécessaire de l'introduire. Le clergé serait entré en rage et eût été ravi de me voir si bien aux prises avec la plèbe — et il en aurait alors profité.

Qu'il est certain que la chrétienté ait besoin d'un tel réveil, je n'en doute pas une seconde, ou plutôt j'en suis absolument sûr. Que j'eusse réussi, j'en demeure également convaincu. Qu'humainement parlant c'eût été le maximum à tirer de ma vie : c'est ce que je comprends.

Mais maintenant j'arrive à ma mélancolie et à son côté mensonger : il m'importait de tomber. J'avais calculé avoir assez de fortune pour tenir bon quelques années encore, et la catastrophe de 48 précipitait tout prodigieusement : ainsi aurais-je évité tout problème matériel. En outre j'ai lutté avec les hommes et peut-être m'était-ce après tout une satisfaction d'orgueil de leur faire sentir qu'ils avaient lutté avec moi ; car j'ai étudié la tactique passive de combattre mieux qu'aucun stratège

l'active, et la passive n'est pas fille au fond de la religion et de l'intériorité !

... Que ma vie dût prendre la tournure qu'elle a prise, même aboutir à un martyre, c'est ce qui n'est venu à l'esprit d'aucun contemporain. C'est moi qui astucieusement mène toute l'intrigue — les contemporains ne devraient, selon ma tactique, ouvrir les yeux qu'après l'événement et de leur fait : voyez, c'est alors que je réapparais.

Mais agir ainsi comporte aussi une injustice envers les hommes. Ils ne sont après tout que des enfants, et c'est être alors injuste envers eux, comme inadmissible envers soi-même, de les rendre coupables à cette échelle.

C'est ainsi que j'ai pris la dernière *vue* sur mon existence. Maintenant je vire de bord, je reste fidèle à moi-même dans mon propos d'origine : c'est qu'essentiellement je suis poète et dois cesser d'être auteur dès que je n'ai plus de fortune.

Ainsi je me dérobe. Par là l'affaire change entièrement, je n'endosse plus ce rôle d'être moi-même ce que j'ai exposé.

Mais jamais je ne pourrai assez remercier la Providence pour tout ce qu'elle m'octroie et l'aide qu'elle me donne. Pour autant que j'aie songé sérieusement à me faire tuer, il faut sans doute m'en repentir. Mais d'une part ce n'a jamais été chez moi plus qu'une pensée, d'autre part j'y ai (ou Dieu m'y a aidé), dès que je m'aperçus où ça me menait et à mesure que je sentis mon génie se révolter, j'y ai aussi fait résistance. Et avec l'infini amour qu'est la Providence, elle m'a aussi gratifié de ce précieux trésor des choses les plus profondes que j'ai comprises, ce trésor dont je peux disposer *en poète* et faire grand bien également à le répandre, c'est-à-dire à le communiquer *en poète.*

KIERKEGAARD

(Traduction de Knud Ferlov et Jean-J. Gateau.*)*

LES LILAS

Chez le peintre Antoine, j'ai rencontré Suarès, le jeune mari de Lydie. Il a vingt-cinq ans, un beau garçon bien d'aplomb. Il a un emploi à Orly.

Lydie doit avoir trente ans ; c'est son second mari. Elle travaillait dans l'atelier de couture d'Hermès et vient de quitter cette place pour vivre à la campagne. On cherche un logement pour le ménage. Antoine a toujours une chambre à offrir ; il héberge le couple, qui fait des explorations dans la région. Lydie veut une maison en bois sur les coteaux d'Herblay qui bordent la Seine, au milieu des lilas où elle a passé son enfance.

Suarès eut une jeunesse affreuse. Sa mère était hollandaise, son père tzigane. Tzigane, ce n'était pas une bonne référence pendant la guerre de 1940. Son père, sa mère, sa sœur, ses deux frères sont morts, victimes de l'exterminateur et de ses dogmes.

Il est intelligent et nous avons parlé de politique. Je l'écoutais respectueusement, approuvant tout ce qu'il disait. Mes opinions n'auraient eu aucun sens pour lui. Dans ce moment, où je ne pensais qu'à lui, elles n'en avaient pas pour moi. Je songeais seulement à ces blessures que tant d'êtres portent en eux, aujourd'hui. Certaines idées ne sont plus que les réflexes de la douleur.

J'ai vu Lydie enfant et je retrouve à présent la fillette dans la femme assez étrange qu'elle est devenue ; je ne sais quoi de sauvage sous les apprêts délicats, les yeux brillants, à peine soulignés d'un trait presque invisible,

les cheveux bouffants, légers et d'une couleur naturelle ; singularité fascinante cette touche de la nature intacte parmi les discrets artifices ; les mains aussi, sans peinture sur les ongles, plus naïves qu'elles ne le sont d'ordinaire, voltigeant autour d'elle comme au souffle d'une parole ardente. Elle parle très vite. Dans son langage pittoresque, elle est romancière. Comme tout le monde, elle veut écrire, mais elle manquera de patience. Ce couple est vêtu à la mode la plus voyante et coûteuse. Sans argent, ils distribuent des cadeaux à tout le monde. Des enfants de Bohême.

Suarès me dit qu'ils ne trouveront pas un logement tout de suite, parce que Lydie visite toutes les maisons, surtout les villas du côté d'Herblay. Les grandes maisons dans un parc, même habitées, ne l'arrêtent pas. Elle trouve le moyen d'entrer, d'être reçue et d'inspecter la maison, racontant des histoires qui l'amusent autant que la visite. Les gens ne comprennent rien, ils sont ravis. Suarès ajoute :

« N'est-ce pas, Lydie est séduisante. »

Je regarde Lydie fixement et je lui dis :

« Vous aimez encore à visiter les maisons ? Vous êtes venue ici pour respirer votre enfance. J'ai connu votre amie Cordélia. Vous ne la retrouverez plus. Elle a été enlevée. Elle est à Brazzaville. »

Le visage de Lydie s'obscurcit dans un papillotement orageux, les yeux un peu égarés ; un sourire tortille sa bouche comme une envie de pleurer ; mais elle ne dit rien.

Elle avait dix ans vers 1930, quand ses parents s'installèrent près d'Herblay pour être gardiens de la villa *Corbini*, l'une de ces maisons à flanc de coteau qui appartiennent à des Parisiens ; ils viennent l'été, de temps en temps, deux jours.

Une vieille calèche avait transporté le mobilier de la famille, et la petite Lydie blottie au fond de la voiture regardait par-dessus le dos du cheval le paysage mouillé, la Seine en bas des coteaux de lilas.

Échappant à ses parents, c'est dans les lilas qu'elle allait vivre pour y construire des cabanes avec son amie Cordélia. Elles se donnaient des rendez-vous par des bouts de lettres dans une boîte secrète sous une pierre.

« Où est Lydie ?

— Elle est dans les lilas. »

Les lilas, c'est aussi les fourrés de violettes blanches, l'herbe dorée pleine de grillons, les buissons de mûres, les trous à renard dans le sable.

Bâtir une cabane avec Cordélia, ce n'est pas assez, quand il y a la grande maison Corbini, si imposante que la gardienne n'ose y pénétrer.

« C'est une maison abandonnée, dit Lydie à Cordélia. Toutes les maisons ici sont abandonnées. Tu vas me suivre. »

On passe à travers des barreaux, les épaules d'abord, en biais. C'est grand, là dedans, on a froid. Il faut traverser la cave ; tant de bouteilles ! De gros tonneaux... Une goutte d'eau tombe d'un robinet mal fermé ; cela fait peur comme une chose vivante.

Toujours la première, dans la cuisine :

« Touche à rien, dit Lydie, mais reste, ou bien je ne te parlerai plus de ma vie. »

Elle monte sur une chaise, trouve la boîte à gâteaux, goûte à toutes les bouteilles qui ont des étiquettes coloriées, pour voir si c'est sucré. Ailleurs, il y a des tapis, des meubles dans l'obscurité ; on tire tous les tiroirs ; un trésor, des chiffons soyeux ; on se déguise devant la glace sans rien voir. Un bruit d'oiseau ; c'est la panique, on laisse tout en désordre. Une lueur passe dans la persienne ; par la fissure, Lydie aperçoit sa mère qui tourne dans le jardin, rentre du bois, vide une bassine. Au

second étage, dans une salle de débarras, on respire mieux. Lydie grimpe sur un escabeau, soulève la lucarne ; enfin elle peut voir le ciel, un bout de la Seine, la forêt de Saint-Germain dans le lointain gris.

Il y a d'autres maisons pour d'autres jeudis ; surtout une maison redoutable, recouverte de lierre, cachée par des arbres. Il faut escalader le grillage très haut et souple, entrer par le soupirail en cassant la vitre avec une pierre, et cela fait du bruit.

Ces transes, ces découvertes, ces secrets, ce sont les plaisirs de Lydie à dix ans. En classe, on chuchote des mots mystérieux : « la maison aux lions », « la maison de Barbe-Bleue », ainsi nommée à cause d'une salle dallée qui résonne drôlement.

Cette époque des escalades, des grandes peurs, des grillages si difficiles à soulever de terre et que l'on déracine avec de petits ongles noirs, voilà ce que Lydie est venue chercher, et qui est si proche, mêlé au goût des pommes vertes, à la pluie dans les lilas, l'odeur de la Seine, les petits vers sous la mousse, les culottes déchirées.

Aujourd'hui, les parents de Lydie habitent à Buc-Chalo une masure sur la route qui passe devant la maison d'Antoine. Le père est à demi paralysé, mais n'obtient aucun secours parce que l'infirmité n'est pas complète ; il souffre de l'estomac, glignant avec cet enfantillage des gens qui furent toujours pauvres ; la mère garde l'enfant que Lydie a eu de son premier mariage ; il y a toutes les misères dans cette bicoque.

« Allons voir mes parents », dit Lydie, observant son mari.

Elle a remarqué une légère contraction dans le visage de Suarès. Aussitôt, elle improvise une complainte :

« Il n'est pas bon. Ça l'ennuie de voir les petits vieux. Il en revient triste. Après, on se dispute toute la nuit.

Nous divorcerons. Je ne peux pas aimer un homme sans cœur. »

Cela ne veut rien dire ; c'est pour parler, jouer à la femme qui part ; jouer toujours, déguisée en homme, avec un pantalon, un large tricot à carreaux mordorés.

Je me doute que le jeune homme ne peut plus supporter même le seul aspect de la souffrance. Il en a trop connu dans son enfance ; il refuse le monde du malheur.

JACQUES CHARDONNE

LA DERNIÈRE CONFESSION DE JEAN-JACQUES

« L'excès de conscience est une vraie maladie. Je le jure. »

DOSTOÏEVSKI (*Mémoires écrits dans un souterrain*).

Un vieil homme parle. Il s'interroge sur sa vie, et fait le compte de ce qui lui reste à la veille de la mort qu'il sent prochaine. Le propos est banal, et chacun de nous est à peu près sûr de le faire un jour, à moins que tout n'aille plus vite qu'il n'espère et qu'il n'en ait pas le temps. Le vieil homme trouve quelques souvenirs, quelques *instants* de bonheur, rien que des *instants*. Mais il découvre aussi un long désir, un désir qui dure et durera jusqu'à son dernier souffle, un instinct, un pouvoir mystérieux que les événements et les hommes, les autres, n'ont cessé de contrarier, mais qui est en lui une sorte de grâce. Cette grâce l'eût toujours, dans l'ordre de la nature, accordé à l'univers, si la société ne l'avait interdit, et les *instants* de bonheur ne furent que les moments où elle avait son libre jeu. La découverte est banale encore peut-être, même si la commande certain système.

Mais ce vieil homme qui parle est Rousseau, et son propos et sa découverte prennent une singulière grandeur. Quoi ? Sa vie a été remplie d'œuvres. Nul n'a paru quelquefois plus différent des autres. Nul n'a prononcé de plus neuves paroles. Il a changé son temps, interrompu la vieille cérémonie, réveillé, enflammé les pas-

sions dormantes, annoncé les révolutions, et tout finit par cette méditation commune murmurée à voix basse. A ses livres qui ont commandé le débat de son siècle, à peine une allusion. Aucun d'eux n'est seulement nommé. Mais il nous raconte ses promenades du côté de Ménilmontant, le bonheur ineffable d'un séjour au bord du lac de Bienne, le plaisir qu'il a que « sa vieille figure » ne « rebute » pas les enfants. La dernière image qu'il entrevoit est celle d'une femme qu'il aima. C'est là tout ce qui reste, ce dont il se souvient, et, semble-t-il, naturellement, sans le vouloir. La méditation est simple, tout unie, celle du plus humble des hommes. Il fait ici le dernier pas vers la pureté. Toujours il s'était défendu d'être un auteur, mais jamais il ne fut davantage un homme. S'il nous enchante, c'est son génie. Il nous explique le plus indéfinissable des charmes. Il célèbre la vie, « l'existence », et c'est, en le lisant, la nôtre que nous sentons. Il n'est fier que de sa bonté. D'elle seule il veut que nous gardions mémoire. Encore assure-t-il qu'il n'écrit plus pour nous, rien que pour lui, pour se relire et retrouver ainsi le souvenir du bonheur et relancer sa rêverie.

Mais les questions affluent. Que vaut cette simplicité ? Est-elle sincère ou concertée ? Ce petit livre dans nos mains est-il une dernière confidence ou un dernier plaidoyer ? Pauvre Jean-Jacques, rien n'est simple avec lui. C'est sa faute, la faute de cette devise provocante qu'il a prise : *vitam impendere vero*. Elle nous rend jaloux et méfiants : nous prétendons tout vérifier, et sa plus insignifiante erreur devient crime. Mais écoutons-le.

« Me voici donc seul sur la terre, n'ayant plus de frère, de prochain, d'ami, de société que moi-même. Le plus sociable et le plus aimant des humains en a été proscrit par un accord unanime. Ils ont cherché dans les raffinements de leur haine quel tourment pourrait être le plus cruel à mon âme sensible, et ils ont brisé violemment tous les liens qui m'attachaient à eux. J'aurais aimé les

hommes en dépit d'eux-mêmes. Ils n'ont pu qu'en cessant de l'être se dérober à mon affection. Les voilà donc étrangers, inconnus, nuls enfin pour moi, puisqu'ils l'ont voulu. Mais moi, détaché d'eux et de tout, qui suis-je moi-même ? Voilà ce qui me reste à chercher... »

Comment n'être pas saisi ? Je pense au plaisir du lecteur qui ouvrira ce petit livre et, sans déjà trop connaître Rousseau, rencontrera ces lignes admirables, et j'envie sa surprise. On ne gagne pas tout à tout expliquer. Quelle situation plus extraordinaire ? Un homme seul d'une part, et tous les hommes d'autre part, comme deux empires ennemis affrontés.

De quelle insurmontable douleur s'élève cette plainte ? Elle est d'un homme au bord de la folie, établi dans une solitude souveraine, d'où il lance ses décrets comme un Dieu. Lui seul est resté un homme. Tous les autres ont cessé de l'être. Lui seul, tout moqué et trahi qu'il soit, a gardé en lui cette force d'amour qui définit l'homme. Quelle sagesse dans ce fou, quelle harmonie et quelle maîtrise dans sa plainte. On pense à Ajax, à Philoctète, à leurs sourdes lamentations. Rousseau compose ainsi pour nous, dans la mythologie des littératures, une grande image pathétique. Le vague même ici de sa plainte la rend plus émouvante et l'absence à peu près complète de toutes références en fait une sorte de protestation exemplaire contre la trahison de la vie.

On peut rêver à ce que nous paraîtrait ce petit livre, s'il avait seul subsisté, si, comme le craignait Jean-Jacques, les *Confessions*, les *Dialogues* avaient disparu, si nous ne savions rien de ses débats avec ses contemporains. Quel étrange et tragique document ce serait ! Quels « mémoires écrits dans un souterrain » !

« Me voici donc seul sur la terre... »

Ce « donc » qui éclate, au premier temps de la plainte, comme un accord au début d'une symphonie, pour en fixer la tonalité, conclut une longue ratiocination, une

longue angoisse. Ce sont elles qu'il faudrait expliquer, recomposer. Il faudrait débrouiller le nœud de tant de fils entrecroisés. Ce « donc » achève toute une vie. Quel est ce dernier progrès dans le désespoir qui conduit à la sérénité ? « Me voici donc seul sur la terre... » Mais « les voilà donc étrangers, inconnus, nuls enfin pour moi, puisqu'ils l'ont voulu ». Une formule répond à l'autre. Ceci le venge de cela. Tout est fini pour lui. Il est « nul parmi les hommes ». Mais les hommes sont « nuls pour lui ». Les voilà quittes. Il est maintenant « délivré de l'inquiétude même de l'espérance », dans un repos d'esprit qu'il n'avait plus connu depuis dix ans. Son erreur était d'espérer encore, d'espérer toujours. Il ne se résignait pas à croire qu'il pût être, comme cela était, « l'horreur de la race humaine » ; il se débattait et « s'enlaçait » davantage en se débattant. Il comptait sur l'avenir ; il avait écrit ses *Confessions*, il venait d'écrire ses *Dialogues* ; il cherchait « une âme parmi les hommes » et ne pouvait penser qu'il ne la trouverait pas. Hier encore, il distribuait dans ses promenades et dans les rues ce billet « à tout Français aimant encore la justice et la vérité », où il suppliait la nation de lui dire enfin quels étaient ses crimes. Mais il est revenu de son erreur. Il sait désormais toute plaidoirie inutile.

Lui-même déclare avoir dû cette reconnaissance de son erreur et son dernier progrès à « un événement aussi triste qu'imprévu », et de grands débats se sont élevés dans la critique pour savoir quel était cet « événement ». On le barbouille toujours de mystère. Mais « l'événement » semble clairement désigné par Jean-Jacques lui-même, si l'on s'applique à reconnaître la suite des idées dans les deux premières Promenades : c'est cet « accident imprévu » du 24 octobre 1776 qu'il raconte dans la seconde Promenade. Un gros chien danois qui courait devant le carrosse de M. de Saint-Fargeau l'a jeté à terre, à la descente de Ménilmontant, sur les six heures du

soir. Il a été blessé et cet accident a fait courir le bruit de sa mort. Ainsi l'événement a-t-il été en effet aussi « triste » qu' « imprévu », car Jean-Jacques a pu voir ce que serait sa mort, quand elle adviendrait réellement, et comment alors le traiteraient les hommes. Le *Courrier d'Avignon* l'a plaint « d'avoir été écrasé par des chiens », et les ragots n'ont pas manqué. Il a cru lire « l'oraison funèbre » qu'on ferait de lui. On a annoncé une souscription pour la publication de ses manuscrits et il en a conclu que des « écrits fabriqués » par ses ennemis étaient tout prêts à paraître. Pas une voix n'a pris sa défense. C'est tout cela qui a achevé de le détacher des vivants. Il a vérifié qu'il n'a plus rien à attendre de l'avenir.

Il vit dès lors le malheur de sa vie terrestre « écrit dans les décrets éternels ». Tout ce qui lui était arrivé était de l'ordre de « l'aveugle nécessité ». Le dernier rayon d'espérance s'effaça de son cœur. « Je compris, dit-il, que mes contemporains n'étaient par rapport à moi que des êtres mécaniques, qui n'agissaient que par impulsions, et dont je ne pouvais calculer l'action que par les lois du mouvement... des masses différemment mues, dépourvues à mon égard de toute moralité. » Il n'avait plus d'affaire avec les hommes. Il n'avait plus d'affaire qu'avec Dieu. Mais Dieu est juste et « savait son innocence ».

Il peut *donc* se mettre à ses *Rêveries*. Il ne plaide ni n'accuse plus. « Que les hommes, conclut-il de « l'événement », jouissent à leur gré de mon opprobre, ils ne m'empêcheront pas de jouir de mon innocence et d'achever mes jours en paix malgré eux. » Il s'entretient avec son âme, « la seule chose, dit-il, que les hommes ne puissent lui ôter ». C'était un entretien habituel, mais qu'il pousse plus loin qu'il n'avait jamais fait. « Il prépare le compte qu'il aura bientôt à rendre de lui. » Encore que tout ne soit pas dit. Mais il n'avait pas à répéter les *Confessions*. Son propos est, cette fois, de saisir, par delà les faits et les événements de sa vie, le principe même de son

être, « sa propre substance ». Mais ce qui donne à tout ce petit livre son accent pathétique, c'est justement tout ce qui n'est pas dit ou redit, mais qu'on sent qui gronde, comme une basse continue, sous les mots, sous le texte, comme, dans ces *partita* de Bach, où gémit, sous la voix principale qui chante, un autre être écorché et qui souffre, et où l'on sent curieusement que cette souffrance est la condition de ce chant.

La conviction lui reste qu'on le tient « pour un monstre, un empoisonneur, un assassin », qu'il est « l'horreur de la race humaine », « qu'une génération tout entière s'amuse d'un accord unanime à l'enterrer tout vivant ». Et, si folle que soit cette certitude, il nous faut bien en chercher les raisons.

L'angoisse, dans le cours de cette longue plainte, affleure sans cesse et prend parfois le ton du remords. S'il est quitte avec les hommes, il n'est pas encore quitte avec lui-même, on le sent bien. Le texte va de la raison à la folie, revient de la folie à la raison. Derniers grondements d'une conscience, dernières ruminations. La grandeur de ce livre est de développer un cas limite. Nous autres, sans génie, restons en panne dans nos pensées et nous sauvons par la médiocrité. Nous sommes peut-être à chaque instant tout près d'être fous et le deviendrions si nous laissions nos idées développer en nous toutes leurs conséquences logiques. Nous nous en gardons bien. Tel est notre bon sens, notre « sagesse ». Mais à Jean-Jacques l'absolu de la justice et de la vérité pouvait seul suffire et surtout en ce qui le concernait. Il est fou parce qu'il va délibérément au bout de la raison. Sa folie est la vérité de son âme. Car enfin est-il raisonnable, est-il pensable que ce soit le même homme qui a mis ses enfants aux Enfants trouvés et qui ait écrit l'*Émile*, refait un cœur à des pères et des mères, et enseigné, comme personne n'avait fait, ce qui est dû aux enfants ? Il faut ou qu'il soit fou ou que la société, et non lui-même, ait été res-

ponsable de cet abandon. « L'excès de la conscience, dit un personnage de Dostoïevski, est une vraie maladie. Je le jure. » C'est la maladie de Jean-Jacques. Un remords est un souvenir qu'on ne peut arracher de son âme. Le principe profond de son angoisse est qu'il savait qu'en regardant bien dans sa vie on pouvait y trouver en effet telles aventures qui l'avaient peut-être déshonoré. Il y avait au moins un mensonge, et effroyable. Jamais il n'avait, dans un texte public, reconnu, avoué, cet abandon de ses enfants. Ses aveux n'étaient que dans des livres qui paraîtraient après sa mort. Tout au contraire, chaque fois que cela avait été nécessaire, il avait nié. La honte toujours avait été la plus forte, et il avait menti. Et le vieux tourment est là encore, et c'est pourquoi il s'interroge sur le mensonge, et pourquoi il tient tant à faire la preuve qu'il aime les enfants et que les enfants l'aiment, et pourquoi il écrit, ce vieil homme solitaire et sans amour, ces lignes bouleversantes : « Oh ! si j'avais encore quelques moments de pures caresses qui vinssent du cœur, ne fût-ce que d'un enfant encore en jaquette ; si je pouvais voir dans quelques yeux la joie et le contentement d'être avec moi. » Il sait trop que tout dans sa vie n'a pas été pur. Mais il ne s'y est jamais résigné, et il expie. On n'en finit pas avec soi-même.

Il déclare n'écrire que pour lui, mais nous savons bien qu'il ne faut pas le croire. Ainsi est-il fait : il ne peut supporter que nous pensions mal de lui, et encore moins peut-être que nous ne pensions pas à lui. C'est ici un dernier portrait de lui-même, le plus habile parce que le plus simple, le plus naïf d'apparence, le plus édifiant, et qui doit nous remplir de pitié et de honte. A cette question qu'il se pose pour la dernière fois : « Que suis-je moi-même ? », il répond, négligeant toute la philosophie et tous les vains débats et toutes les vaines gloires des intellectuels et des écrivains : Je suis sûr d'être devant Dieu un homme simple et pur et qui aimait les enfants.

Il explique, somme toute, ce qu'il est quand il n'y a pas les autres, ce qu'il eût été tout le long de sa vie, s'il n'y avait pas eu les autres. Il prétend retrouver ce que la nature l'avait fait. Ce n'est pas sa faute si la société quelquefois l'a changé. Revenant à lui-même autant qu'il a pu, il a trouvé en lui constamment la même disposition au bien, et ces coups de sonde au fond de lui-même, que des circonstances quelquefois donnent à un homme l'occasion de jeter, lui ont toujours révélé la même bonté.

La troisième Promenade est un admirable « chant de moi-même ». Il fait un dernier effort pour découvrir où fut l'unité de son être et de sa vie. Et certes il a tout droit de reconnaître en lui un goût profond de la vie intérieure et de la solitude qui aurait commandé toutes ses principales démarches, mais il se souvient mal et a tort d'oublier cette frénésie qu'il y eut aussi toujours en lui.

Non, il n'a pas été toujours ce jeune sage attentif seulement, « pour diriger l'emploi de sa vie, à connaître sa véritable fin ». Nos fins dernières ne l'ont pas toujours uniquement préoccupé. Il a tout à fait oublié ce jeune aventurier pressé qu'il a été longtemps sur les routes de la gloire. Et, quand il « se réforma », à quarante ans, ce ne fut pas, comme il le prétend, par application d'une décision prise dans sa jeunesse. Mais l'échec même de toutes ses entreprises, l'humiliation, la honte, le dégoût de ce qu'il était devenu, le ressouvenir de sa dignité, à la faveur d'un hasard de la vie littéraire, d'un prix d'Académie, l'avaient rendu à lui-même. Il s'était longtemps trompé en se mêlant au siècle, en essayant de parvenir selon ses modes. Protestant, plébéien, citoyen, il avait échoué dans une société catholique et aristocratique, dans un monde « d'esclaves » et de « sujets », en en adoptant les mœurs et les vices. Il réussit et se sauva par la sincérité, qui fit de lui un homme étrange que le monde entier regarda. Mais cette réforme, pour autant, n'avait rien arrangé quant à son bonheur. C'est qu'il y avait les

autres, et plus sa réforme avait été profonde, et plus elle l'avait opposé à quelques-uns mêmes de ceux avec qui il avait d'abord tenté de vivre, à ses amis. Il y avait une logique passionnée de sa pensée à laquelle il ne pouvait échapper, et il avait créé lui-même sa solitude, et dans de grandes souffrances.

La contradiction était en lui. Il a souvent distingué dans son œuvre l'amour de soi et l'amour-propre. Il se vante d'avoir toujours pratiqué le premier comme naturel et légitime et de s'être appliqué au contraire à tuer en lui le second comme un sentiment toujours coupable engendré par la société. Mais il était abondamment pourvu de l'un et de l'autre. L'estime de soi l'enfermait en lui-même. Elle explique aussi bien son travail forcené que sa paresse, et aussi bien son œuvre construite en dix années dans un mouvement frénétique, ce jugement du monde péremptoire et absolu qu'il a rendu, que l'indolence de ses rêveries. C'est elle qui l'a rendu insociable. Il se suffit à lui-même comme Dieu. Qu'il a raison de dire : « Je n'ai jamais été vraiment propre à la société civile, où tout est gêne, obligation, devoir, et mon naturel indépendant me rendit toujours incapable des assujettissements nécessaires à qui veut vivre avec les hommes. » Mais il est aussi vrai que nul n'a eu autant besoin de se sentir vivre dans la cervelle d'autrui, parce qu'il avait la passion de la gloire.

Et certes nul n'avait été plus célèbre que lui dans les années 1760. Mais dès alors il n'avait pu souffrir que sa gloire fût seulement l'objet de contestations. Son système, sa religion l'opposaient non seulement aux philosophes, mais aussi bien aux catholiques et aux protestants, et la persécution du pouvoir était venue, et l'exil. Quelquefois, et dans le cours même de ses errances, il avait été de nouveau pris dans le bruit et la lumière que faisait son nom. Quand il était revenu à Paris en 1770, toute la ville avait voulu le voir. Mais le silence et

l'ombre s'étaient lentement faits autour de lui. « Le nom de Rousseau, écrivait Grimm dans sa correspondance en 1776, est célèbre dans l'Europe, mais à Paris sa vie est obscure. On se souvient à peine qu'il y soit. Il a voulu fuir les hommes, et les hommes l'ont oublié ; aussi personne n'a été plus trompé que lui, car il fuyait pour être recherché. Rousseau a mal connu le public de Paris ; ici, pour éveiller la curiosité, il faut la réveiller sans cesse et mettre souvent sa personne ou ses ouvrages sous les yeux des spectateurs, et surtout de ceux qui sont les trompettes de la Renommée : je veux dire les gens de lettres et les grands. Quiconque veut qu'on s'occupe de lui doit agir sans cesse et se reproduire sous toutes les formes... Rousseau passerait aujourd'hui dans la grande allée des Tuileries, et sur les boulevards à l'heure de la promenade, qu'on ne s'en apercevrait pas. »

Un homme de lettres est sans doute, de tous les hommes, celui qui a la plus grande peine à bien vieillir, surtout quand, au plein de sa vie, il a eu la chance de connaître la gloire. Rien de pénible comme ces années indécises où sa pensée n'est plus d'aucun monde, ni du présent, ni de l'avenir, et où il n'a plus à attendre que la grande mais peut-être éphémère flambée de la mort. Tant que la terre n'a pas tout à fait bouché ses oreilles, il ne peut pas prendre son parti du silence.

A Jean-Jacques surtout, après tant de bruit qu'il avait fait, ce silence était insupportable. Il n'avait plus rien publié depuis plus de dix ans. Il avait renoncé à écrire, cassé sa plume. Grimm, malgré sa haine, constate qu'on le lit encore avec plaisir et même proclame qu'on le lira toujours, « qu'on sentira toujours ses beautés ». Mais on ne parlait plus de lui, on ne lui écrivait plus. Sa pensée désormais couvait dans le siècle comme un feu, destiné à resurgir dans vingt ans, trente ans, quand il serait mort. Jean-Jacques devait croire que ce silence était organisé, afin d'en moins souffrir. C'était, croyait-il, parlant un

langage que parleraient aussi bien de vieux écrivains d'aujourd'hui, affaire de générations. Il avait pu plaire il y avait vingt ans. Mais la « génération présente » était tout entière dans le « complot » de ses ennemis et il n'avait plus à compter sur une « génération meilleure ». Alors « l'amour-propre » était enfin mort en lui. Mais l'estime de soi lui restait, et il vivait et il mourrait en paix. S'il écrivait ces *Rêveries*, c'était comme parmi des morts, et pour son seul enchantement.

Peu d'écrivains, dans ce silence d'avant la mort, ont pu se jouer d'aussi belles musiques, se chanter d'aussi douces cantilènes. Une vague peur le tourmente encore de cette réputation de méchant homme que peut-être on lui fera, mais il se raconte doucement, longuement à lui-même comme il fut bon. S'il avait eu l'anneau de Gygès, il eût travaillé, invisible, à rendre « les cœurs contents ». Les hommes disent qu'il n'y a pas de bonheur, mais lui, du fond du malheur même, proclame qu'il n'est pas de plus grand bonheur que de sentir son existence, que *d'être* simplement. Tout va finir, mais il chante l'éternité de la vie, telle qu'elle s'est laissé par lui saisir dans des instants privilégiés.

Le jour des Rameaux de l'année 1778, dans la joie soudaine du souvenir, il se mit à sa table et écrivit cette page qui devait être la dernière et qui commence comme un poème : « Aujourd'hui, jour de Pâques fleuries, il y a précisément cinquante ans de ma première connaissance avec Mme de Warens... » Oui, il avait seize ans. Il s'était échappé de la ville des Justes. Il allait, il ne savait vers quoi, mais sûrement vers plus de justice encore. Il l'aperçut comme elle sortait de l'église. Il alla vers elle. Elle était belle. C'était cette demoiselle d'un château qu'il était bien sûr de rencontrer. Il l'aima et « ce premier moment décida de lui pour toute sa vie »... La triste histoire de sa vie qu'achèvent les *Rêveries* avait ainsi commencé comme un conte. Son génie et le destin lui ont

fait retrouver, pour les dernières lignes qu'il ait écrites, la couleur du même conte. Toute sa vie lui avait appris que la Poésie seule est Vérité.

Je ne peux penser, quant à moi, qu'un tel témoignage soit concerté, mais il est évident que cette simplicité, cette grandeur du cœur, à la veille de mourir, achevaient de donner à Jean-Jacques la victoire, dans ce faux débat qu'il croyait avoir avec ses contemporains.

Pauvre Jean-Jacques, il y avait beau temps que ta faute n'était plus qu'en ton esprit, et trente ans de remords l'avaient abondamment expiée. Toi seul la sentais encore comme il convenait de la sentir. Tes contemporains, qui, dans l'ordre des mœurs, en commettaient bien d'autres, quand ils la connaissaient, devaient se fouetter pour s'émouvoir. Quand ils en ont parlé, ils ont naturellement affecté l'horreur, mais c'était pure hypocrisie. Ce n'est pas à ta faute qu'ils en avaient, ni eux, ni après eux, tous tes ennemis jusqu'à ces derniers temps, mais ils s'en sont servis contre toi comme d'un argument et d'une fausse preuve. Je dirais qu'ils en avaient, qu'ils en ont bien plutôt à ton remords même. Tu les aurais moins gênés si, de ta faute, tu avais toi-même mieux pris ton parti. Ils en avaient, ils en ont à cette angoisse de la pureté qu'il y avait en toi et qui a rendu tes livres si éloquents, ta pensée si contagieuse. Où que tu sois à présent, si tu es quelque part, comme tu l'espérais, si tu as passé ce pont de Poul-Serrho, que, disais-tu, les Persans mettent à l'entrée du Paradis, tu es sûrement enfin consolé. Les hommes, de l'amour desquels tu ne pouvais te passer, ont entendu ta plainte et t'ont justifié, et en voici quelques milliers de plus encore qui, lisant ce petit livre, vont y apprendre, selon ta leçon, à jouir d'eux-mêmes, à « être soi » et aussi à aimer la justice et la vérité.

JEAN GUÉHENNO

BACH EN AUTOMNE

I

Les Juifs ce soir, sous les tilleuls, près des remparts, en prenant
[soin
De ne pas dépasser la lieue sabbatique, promènent leurs cha-
[peaux noirs.
Frères d'Élie et de Naboth, la paix soit avec vous !
Dernier des jours anciens, samedi s'étire au soleil qui s'éloigne.
C'est le jour où la terre, même sous la herse d'octobre, se souvient
D'avoir porté, dedans son ventre saturé de sucres funèbres,
Le Corps du Fils de l'Homme.

Dans l'église à grande eau les femmes frottent les dalles. Tout à
[l'heure
Elles rentreront balayer devant leur porte et rempliront d'huile
La lampe du septième jour.
Nous sommes nés pour porter le temps, non pour nous y
[soustraire,
Ainsi qu'un journalier qui ne quitte la vigne qu'à la tombée
[du soir.
Mais au seuil de la dernière nuit de notre semaine, il est doux
[d'écouter
Dimanche en marche sous l'horizon.

Seul le noyer mûrit encore ses fruits tardifs, pareils à nos
[cerveaux.
Le vent qui parmi l'herbe et sur les eaux sème son gain de
[feuilles
Bientôt nous ouvrira l'espace encore voilé.

A la fenêtre de ses nids caducs, l'hirondelle en tumulte
Crie vers son autre pays. Bienvenus,
Soir de notre journée, samedi de notre vie, saison aux mains
[ouvertes!
Seigneur, je suis content.

II

J'ai connu jadis les jours de marche, les ormes vers le soir
[énumérés
De borne à borne sous le soleil chromatique,
L'auberge à la nuit où fument quenelles de foie et cochon frais.
Jadis à libres journées j'ai marché jusqu'à Hambourg écouter
[le vieux maître.
Haendel en chaise de poste s'en est allé
Distraire le roi de Hanovre; Scarlatti vagabonde dans les fêtes
[d'Espagne.
Ils sont heureux.

Mais à quoi serviraient les pédales des orgues, sinon
A signifier la route indispensable?
Sur ce chemin de bois, usé comme un escalier, chaque jour, que
[ce fût
Sous les trompettes de Pâques ou les hautbois jumeaux de Noël,
Sous l'arc-en-ciel des voix d'anges et d'âmes,
De borne à borne répétant mon terrestre voyage, j'ai arpenté
La progression fondamentale de la basse.

Au-dessus de la route horizontale par où les négociants partent
[non sans péril
Marchander aux échoppes de Cracovie
Les perruques, les parfums, les peaux apportées des éventaires
[de Novgorod,
Seule l'alouette s'élance dans la verticale divine.
Avant qu'à la suite de son Soleil
Hors de la tombe, de l'ordre, de la loi l'âme éployée ne parvienne
[à jaillir
La terre apprise avec effort est nécessaire.

III

Lente, coupée de silences, progressant par frissons, la sarabande
[catalane
Se meut dans les espaces de la nuit. Selon qu'elle dresse ou
Creuse ses spirales, elle se hisse aux feux d'Aldébaran ou plonge
[au nadir
Dans le branchage haletant des artères traverser les amants
[réunis.
Les yeux clos sur le hennissement de leurs cœurs accordés, ils
[écoutent
Le sang obscur s'ébrouer vers leur mort en éclaboussures de
[vivaces étoiles.
La chair est nécessaire.

Le rude Luther donna son avis sur ce point. Jacob désira Rachel
Deux fois sept années. L'homme, afin de perpétuer sa vigueur
Et la longue impatience de sa lignée, les confie à cette compagne,
[complice
De la terre, et comme elle savante, sournoise, habitée d'eaux
[infatigables,
Gorgée d'acides plus durables que nous. Rien ne survit seul. En
[des méandres
Incalculables le corps de Rachel prépare la Pâque de notre
[espèce.
Tout n'est pas raisonnable.

Je connais l'attirance de la nuit. La gamme la plus tendue
[retrouve
Pour descendre à ces vibrations pourpres une pente irrésistible.
Peut-être le désir n'est-il que le déguisement d'une nostalgie de
[l'âme
Effrayée dans l'obscurité? Au pied des échelles du songe,
Repoussant l'ange, fermant les yeux, Jacob de tous ses reins
[vautré
En gémissant étreint la vraie terre, la vraie mort. Bételgeuse au
[zénith
Tremble aussi au fond des puits.

Comme, vers la maison de sa jeunesse, l'Enfant prodigue,
[le plus fidèle,
Ainsi, dans le monde en travail prenant sa part, l'âme voulut
[peut-être
Renaître les yeux bandés, loin du jour, et refaire à tâtons
Le chemin vers la lumière natale. L'heure viendra où le Père
Ouvrira les portes de la pesanteur. Passé le dernier combat,
[franchis
Les derniers feux, l'âme se dénouera dans les échos sans fin
D'un accord sans mémoire.

IV

Le ciel au soir est vert. A la lisière du bois les chevreuils
Viennent humer au loin les villages roux de feuilles et de fumées.
Bientôt, quand avec la nuit tombera le vent de Pologne,
La brume montera des prés.

Le regard du faon découvre trois lieues de plaine sans refuges.
Autour du sommeil des hameaux les barrières vermoulues
[n'arrêtent
Ni les reîtres ni la peste.

Le monde dans l'espace et la durée étale sa placidité.
J'ai lu longtemps dans ce livre perpétuel. Autrefois j'ai décrit
Les gambades au mois de mai du jeune agneau,
Le vol instable des émouchets.

Je ne décrirai plus. Tout est nombre. L'arbre,
Rivière de feuilles ou noir de gel, entre la terre et le ciel instaure
Une figure permanente.

Le monde est en repos, dit-on; les princes sont en paix, peut-
[être.
Entre la nue basse et l'horizon convexe s'éloigne une gloire
[exténuée

De lumière inaccessible. Le monde à travers fastes et largesses
[demeure
Établi dans l'exil.

Il faut rentrer. L'haleine de la nuit descend sur nos visages
[aveugles.
L'âme écoute approcher tes pas; entre chez nous, Seigneur;
Il se fait tard.

V

A travers la futaie de l'orgue le souffle qui chantera la gloire du
[Seigneur
Est à larges semelles boueuses pompé par le fossoyeur sacristain.
Dans son effort boiteux sur le soufflet, le bonhomme, tête levée,
Bras à la barre, les jambes écartées, figure une difforme
Étoile pentagonale.

A mi-chemin entre l'origine et la perfection des temps,
Cinq est le chiffre de l'homme, irrésolu parmi les choses certaines,
Désordre essentiel dans la balance du monde. Arbre mobile,
Animal hésitant, ange aveuglé, Adam dresse dans la lumière
Le cri de son infirmité.

Le pâtre, le pêcheur, et l'arbre même sont minuscules sur la
[plaine.
Grand arbre horizontal, j'ai souvent regardé le fleuve. O platitude
[divine!
Tandis que sur un même obstacle l'eau successive répète une
[forme perpétuelle
L'Elbe depuis la mer jusqu'à ses mille sources demeure
Partout présente d'un seul tenant.

J'ai vu l'oiseau judicieux pêcher de son bec courbe et jaune,
Le soleil d'entre les nuages allumer les bulles de la carpe. Ce sont
Détails heureux. Mais gonflé de pluie ou rumeur dans la brume
La voix qu'impose le fleuve surgit de la constance
D'une eau sans visage et sans nom.

Maintenant que ma vie est étale dans la plaine assombrie
Et que la nuit avec indifférence vient lisser mes eaux taciturnes,
Accorde-moi, Seigneur, à l'heure où de tes profondeurs
Affleure l'ordre sonnant des astres, de refléter encore
Leurs intervalles immuables.

VI

SUR LE NOM DE BACH [1]

Dans la gamme couleur d'automne de si bémol mineur, descend
Cette première marche jusqu'à la note sensible! Le nom alors
[se hisse
Jusqu'à do, le niveau de la réalité. Et, de nouveau, du même
[demi-ton,
Retombe
Sur ce si dont la vibration suspendue appelle une nouvelle
[ascension.
Le clavier est l'image du monde. Comme l'échelle de Jacob
Il nous traverse de bout en bout.

Regarde la corde tendue sur son frêle berceau de bois : chaque
[montée,
Même d'un dièze, augmente son effort. Mais pour descendre,
[simplement
Relâche sa contrainte!
Gamme qui s'élève avec peine, telle la femme de Lot, regardant
[en arrière, et
Sitôt qu'elle cède à sa pente, devient plus lasse encore, plus
[tendre aussi, plus
Condamnée, plus entraînée vers les eaux de l'amertume et de la
[séparation.
Que suis-je, livré à moi-même?

1. Dans la notation allemande, B = *si* bémol ; A = *la* ; C = *do* ; H = *si* naturel. Ainsi traduit, le nom de Bach constitue un thème en *si* bémol mineur, qu'il a utilisé comme troisième thème dans la grande fugue inachevée de l'*Art de la Fugue*.

Le renard pris au piège à dents aiguës se coupe une patte pour [retrouver
Sa libre faim parmi les arbres noirs. La chenille se hâte vers le [soir
Où elle ira se brûler à la lampe. Le cerf brame après la fraîcheur [des eaux.
Rien n'est tout à fait muet.
Même la pierre est active. Rien ne se refuse, sauf,
Quand elle se complaît à elle-même dans les ténèbres de sa [captivité,
L'âme.

VII

SUR
LE TRÈS SAINT NOM

Sève dans les orgues végétales,
Chaleur par tierces aveugles dans les grottes du sang,
Lumière par quintes majeures mesurant le monde visible,
Esprit par inaudibles octaves exhalant, expulsant
A perte de pensée les nébuleuses d'âmes et d'anges,
Extérieur à toute chose, étranger à tout être
Dieu est
Dans tous les êtres planté plus profond que leur identité.
Une activité sans partage habite la création partielle:
Lumière dans les racines de l'arbre, intelligence
Dans la migration gluante du hareng,
Feu dans les rocs, sève de l'âme,
Dieu indéfiniment déploie le monde
Qu'Il nie.
Absent de tout lieu et d'une merveilleuse nullité de matière
Dieu n'est pas vie, vorace, vulnérable,
Volée à l'ordre minéral. Dieu n'est pas chaleur,
Vibration brève. Dieu n'est pas lumière, vaine
Semeuse de matièrc. Dieu n'est pas substance, fût-elle
Aussi vive, aussi volatile

Que l'esprit.
Le monde qu'Il expire en une buée d'atomes,
Immensément petit infiniment fini le monde que Son haleine
Souffle dans l'espace factice et le temps saugrenu,
Une de Ses respirations l'anime, sans fin raisonnable,
Sans forme pensable, bulle dont les parois
Vertigineusement nous fuient; une de Ses respirations
L'annule.

*

Mais au-dessous
Des êtres de flamme qui tournoient comme des soleils stagnants
Autour de Son insituable incandescence, au-dessous
Des séraphins, des chérubins, des trônes, au-dessous
Des nombres, des puissances, des pouvoirs, au-dessous
Des vertus, des archanges, les anges messagers
Dans l'ombre appellent, atteignent, assaillent
L'homme
Que leur regard traverse:
Au-dessous de notre amour de nous-même,
Au-dessous de nos idoles, nos vocables, nos pensées,
Au-dessous de notre peur et notre demande, au-dessous
De la voix qui me dit que je pense, que je suis, que je crois,
Au-dessous des étendues immémoriales de la patrie spirituelle
Au cœur de notre captivité secrètement le Seigneur se repose en
[lui-même.

Du vide noir où perle une sueur d'hydrogène jusqu'aux
[semences
Cachées dans notre corps, des anges à l'amibe, l'énorme création
Est une seule chair sans partage, une tunique sans couture,
[jetée
Sur quelle nudité, sur quel Corps effrayant de Dieu ?
Toute adoration charnelle est licite. Dieu dans les ténèbres de
[Noël
Nous demande, comme un enfant de notre fragilité,
De le bercer.

Les anges de leurs sandales de lune parcourent les pays noc-
[turnes,
De leurs ailes de silence couvrent le fugitif et la bête farouche des
[bois
— Ou les débusquent, pour leur perte souhaitable. Ame, ne
[crains point!
Comme le grain de blé, l'Éternel te tient dans Sa paume.
Il te jette au hasard de l'an. Il t'oublie sous la neige.
Il te lance en pâture aux oiseaux monstrueux de l'espace
[spirituel.
Il te récolte.

*

Quelle âme ? Quel Éternel ?
Belle âme en vérité, faite de vent et d'ordure !
O Sulamite, toute béante vers un Dieu qui te remplisse,
Sultane affriolée d'un Dieu qui te choisisse,
Un Dieu tantôt satyre et tantôt pain d'épice ! On le connaît
[ton Dieu :
Il s'appelle Nombril.
Qui, sinon Moi, adore le vrai Dieu dans Sa perfection première
D'avant ce carnaval
De plan divin, de rédemption, d'amour offert ou refusé ?
Ame, sœur de Rigel, voici l'heure
De rejoindre Abraham aux sphincters fatigués dont sortirent
[tant de rois,
De prêtres, de Messies ; voici l'heure
O fourmi de laboratoire, ô souris blanche, de repartir
Vers la douteuse issue des dédales simplets de
Dieu sait quelle expérience que tout à l'heure Il efface et
Recommence. Moi, je ne subis pas.
Moi seul pour le repos de tous travaille vers le jour
Où Dieu renaît à la perfection du Non-Être.

Ange de la mélancolie, que puis-je contre toi ?
Tu me connais mieux que moi-même.
Dans cette heure, la plus obscure, d'avant l'aube,
Que puis-je, aveugle et séparée,

Sinon, par mon vide même, mesurer encore
L'absence du Seigneur
Et, loin de mon été perdu, comme le chien d'Ulysse,
Écouter la nuit,
Écouter le vent, afin d'y reconnaître
Les pas de Son retour.

*

Dieu nous traverse
Comme la mer une méduse, d'un même mouvement qui tour à [tour se gonfle
Et se creuse. Le tourbillon des galaxies est la phosphorescence [de Sa vague.
Les myriades d'âmes sont un plancton flottant à Sa surface.
Il est la pente de notre sang vers l'estuaire de la mort. Il est
La marée de notre esprit. Il est notre orbite et notre folie.
Plus vaste que notre infini, plus ténu que l'atome, ce Je universel
Nous est plus intérieur que nous.
Qu'importe quand, comment, pourquoi nous fûmes roche ou [reptile,
Roi ou radis, Jacob ou Jonas? Voici la rive du Jourdain!
Louons, au seuil du silence, ce corps qui nous fut prêté, ce [temps, ce lieu,
Cette licence à nous donnée de proférer nos puériles louanges.
La chauve-souris aussi, et la taupe, et là-bas sur l'horizon [épuisé
Cette maigre flamme de branches mortes honorent
Le Nom indéchiffrable.

Septembre 1952-Pâques 1955

JEAN-PAUL DE DADELSEN

RAYMOND GUÊRIN

Raymond Guérin est mort le 12 septembre dernier, à cinquante ans, après quinze mois de maladie. Comment ne pas songer au mot de Rilke ? Il a eu « sa mort à lui », celle qui répondait le plus fidèlement à sa nature et que de toujours il portait. La monstrueuse obstination du mal, son piétinement, ses petites misères et sa dramatique horreur ; son incohérence aussi : une lésion succédant à l'autre, et, du remède, surgissant une nouvelle atteinte ; la lucidité du malade et, patiente ou furieuse, la lutte de chaque jour, presque de chaque heure (depuis un mois, il ne survivait que par la volonté de vivre ; à peine mort, ce fut un mort de l'autre mois) — vraiment, il n'est rien de cette interminable épreuve où nous ne le retrouvions encore, jusqu'au besoin d'en noter et décrire chacune des phases, comme il avait suivi une quinzaine d'années auparavant, dans *Quand vient la Fin*, l'agonie de son père. Simples notes, mais qui exigèrent beaucoup d'efforts et de courage ; nous en avons choisi quelques-unes dans le cahier où il les groupait depuis mars et qui s'ouvre sur ce titre : *Le Pus de la Plaie* ; si elles ne prétendent pas à une valeur littéraire, elles n'en témoignent que mieux ; et l'on devine ce que l'auteur des *Poulpes* en eût tiré, lui qui faisait de son expérience la matière de son œuvre, et, de lui-même, son premier, son constant personnage.

L'œuvre, le personnage, l'homme plus encore, prêtaient à la méprise. L'œuvre a frappé par sa violence, ses provocations et ses outrances de langage ; c'est un réquisitoire forcené, une épopée satirique et cruellement bouffonne. Encore, derrière le *pus*, faudrait-il chercher la *plaie*. Il y a toujours eu une plaie chez Raymond Guérin, et par tout avi-

vée, jalousement entretenue par un homme qui trouvait là son déchirement et sa justification.

Je ne dis point que la révolte ne lui fût pas naturelle — au contraire ; ni que les motifs d'exaspération lui aient manqué : contre la famille, la société, l'exil provincial, la guerre, la morale ou, suprême injustice ! les conditions de la gloire. Mais je crois qu'une part de sa fureur était tournée plus ou moins consciemment contre lui-même. Et ce n'est pas à cette seule violence que je suis sensible, mais surtout à une sorte de plainte ou d'appel qu'il me semble percevoir dans l'œuvre, à travers les ricanements, les attaques, les mots obscènes, le perpétuel ressassement du mal et de la médiocrité.

Raymond Guérin ne pouvait s'accepter tel qu'il était, pas plus qu'il ne pouvait accepter le monde. Il lui fallait accéder à un mythe — *Monsieur Hermès, le Grand Dab* — par où son destin et son débat, ses infirmités même, prendraient une valeur exemplaire. Et ce mythe, peu à peu, avait envahi sa vie ; non que l'on pût l'en croire dupe : il y mettait de la complaisance, mais savait sourire, en comédien retors. « Hein ? disait-il, ce vieux ronchonnot, cet éternel rouspéteur, ce grand Dab ! » Là-dessus, accusant encore les caractères de son rôle ; mais enfin comme un homme qui, dans la fiction qu'il crée, pense atteindre à sa vérité. Joignez-y le besoin d'étonner, de faire scandale ou, pour tout dire, de s'imposer — cela aussi témoigne d'une intime détresse. Et quand on voit enfin applaudie, sinon acceptée, une figure de soi, comment résister à l'attente et aux excitations de ce petit monde littéraire qui fait si bon marché de l'homme au prix de la vedette et de la parade. Là non plus, Raymond Guérin n'était pas dupe, ou il ne le fut que par instant, par besoin ; quelques semaines avant sa mort, il m'écrivait le dégoût qui l'avait pris de ceux qu'il nommait « les futiles ».

Oh ! l'homme n'était pas simple, si accusés que fussent son œuvre et son caractère. Passant d'un extrême à l'autre : « Moi qui ne suis rien », « Moi qui suis le premier romancier de mon temps » — ici et là, même frénésie et, peut-être, égale source d'amertume. Il attaquait, il voulait choquer, il s'en faisait un devoir — et s'étonnait, se scandalisait de la

riposte. Il avait un culte pour la dignité des Lettres et leur pure vertu ; mais que le succès tardât ou ne fût pas exactement celui qu'il escomptait, il ne pouvait le tolérer ; c'était une insulte, un complot. De même, quelque mépris qu'il affichât pour la société et les honneurs qu'elle dispense, il lui suffisait d'un égard, d'une attention, d'un mot d'éloge, pour rayonner. Cet homme, qui jouait si volontiers les cyniques, fut toujours, et de plus en plus, avide de tendresse. Il appelait, lui aussi, non le dernier, une large communion ; mais, soit qu'il s'y sentît impropre, soit que, là surtout, il craignît d'être dupe, soit encore par orgueil, par défi, et plus encore par goût de sa propre meurtrissure, il se rejetait dans l'humiliation, le ricanement ou la colère. Il pouvait se montrer fermé, dur, même brutal, çà et là inexplicablement grossier ; mais je lui ai connu une délicatesse, la plus sensible, la plus ombrageuse et la plus émouvante qui fût ; une pudeur aussi, et si intime que l'on était amené à croire que ses débordements verbaux servaient de masque à cette pudeur. Un tel besoin d'admirer et de crier son admiration, que l'on ne savait où se mettre. Une générosité naturelle. Non moins naïf, peut-être, que retors, opiniâtre et blasé. En amitié, à travers les heurts et les erreurs, je sais qu'il restait fidèle.

On dit de tels hommes qu'ils ne sont pas « faciles à vivre ». Certes. Pour eux non plus, la vie n'est pas facile. Celui-ci a beaucoup et longuement souffert, qui tenait la vie pour une longue et absurde horreur, à peine semée de quelques heures de grâce. Est-ce l'homme en lui, est-ce l'écrivain (mais l'un et l'autre se trouvaient si mêlés) qui, depuis quinze mois, attendait de la souffrance une purification, presque un salut ? « Le Raymond Guérin que vous avez pu connaître l'an dernier, m'écrivait-il, est mort. » Je crois bien que, s'il eût surmonté l'épreuve, sa vie et son œuvre eussent pris une direction nouvelle. Il le souhaitait du moins, il y aspirait. Voici ce qu'il a dicté, de son lit, deux mois avant de mourir, à l'un de ses amis.

Si je venais à mourir maintenant, je vous avoue que j'éprouverais un sentiment de frustration. Ce n'est pas tant que je tienne énormément à la vie : je ne la trouve pas drôle du tout...

C'est parce que j'ai encore quelques livres à écrire. Des livres auxquels je tiens d'une façon toute spéciale. Non seulement parce que j'ai attendu volontairement la maturité pour les mettre en chantier. Mais parce que, cette maturité étant venue, l'expérience de la maladie aidant, je sens que je pourrais enfin exprimer une pensée valable dans une forme pacifiée.

Il manquait une expérience à mon héros, Monsieur Hermès : celle de la souffrance physique. Vous savez que je viens de l'éprouver à plein depuis plus d'un an que je suis entre les mains des chirurgiens... Si je le puis, j'intitulerai mon quatrième tome Le Pus de la Plaie, *et je pourrai y montrer Monsieur Hermès, non plus cette fois aux prises avec la société, mais avec la souffrance physique. Je montrerai de quelle manière cette souffrance physique peut rédimer l'âme de mon héros, accomplir en lui une sorte de rédemption et le réconcilier enfin sinon avec l'Humanité, et encore moins avec la société, du moins avec toute une catégorie d'individus, avec toute une humanité souffrante, avec tous ceux aussi qui s'emploient à soulager la souffrance et à soutenir les souffrants.*

Cette orientation inattendue doit vous paraître bien morale et bien conformiste. Peut-être attribuera-t-on cette défaillance à mon état maladif. Je ne crois pas cependant qu'il s'agisse d'une défaillance. L'avenir dira si ce n'est pas plutôt un approfondissement, un enrichissement... »

De l'espoir qu'avait pu former Raymond Guérin, rien n'est resté que ce témoignage, quelques notes et quelques lettres. Mais c'est assez, me semble-t-il, pour nous aider à mieux comprendre l'œuvre qu'il avait jusqu'alors réalisée — de *Zobain*, dont la fine amertume et l'ambiguïté nous touchent encore, jusqu'à la virulence acharnée des *Poulpes*, en passant par *Quand vient la Fin*, son livre le plus achevé, le plus durable, et *L'Apprenti*, le plus courageux peut-être. Œuvre douloureuse jusque dans la cocasserie, presque toujours tendue, frénétique, haletante, œuvre de visionnaire non moins que de réaliste : tout le pus et la rage de la plaie, mais aussi l'obscure recherche d'une guérison. Œuvre interrompue.

MARCEL ARLAND

LE PUS DE LA PLAIE

26 mars 1955.

Longtemps je me suis persuadé que rien ne me serait plus pénible, plus odieux, que de me faire le propre scribe et comme, à la fois, le témoin et le mémorialiste de mes maux. Dans mon entourage, médecins et chirurgiens se montraient plus particulièrement excités : « Quand vous serez sorti d'ici, me disaient-ils, une fois guéri, vous en aurez à raconter ! Vous allez nous mettre sur la sellette, à notre tour, et gare à nous ! Quel livre vous pourrez écrire ! »

Il ne se passait pas de semaine que je n'eusse à subir des réflexions de cet ordre. Je haussais les épaules, excédé et, pris de nausée, détournais la tête. Comment pouvait-on imaginer que j'eusse l'esprit si disponible ? Se figurait-on que je m'étais offert par jeu à ces expériences ? Que j'étais capable de les analyser de haut, en dilettante, tout en les vivant si douloureusement dans ma chair, pour amasser ainsi, froidement, posément, toutes les notations et observations dont, plus tard, je me servirais, à coup sûr, pour composer je ne sais quel réquisitoire ? Comme tous ces hommes de science étaient occupés de leur personne ! A quel point ils se souciaient de ce qu'on dirait d'eux ! Et comme ils manquaient de psychologie !

Puis le temps a passé. Il y a maintenant neuf mois, oui, précisément neuf mois aujourd'hui, que l'étau

s'est refermé sur moi. Tout ce que j'ai subi, jour après jour, nuit après nuit, pendant ces neuf mois. Et pour n'être pas plus avancé qu'au premier jour ! Un pas en avant, un pas en arrière. Tant d'espoirs suivis de tant de désillusions. Toujours de nouveaux soins, de nouveaux traitements, de nouvelles drogues. Si on essayait ci ? Si on tentait ça ?... Et moi, patient cobaye, bonne pâte à frire qu'on tourne et retourne sur le gril, prostré au fond de mon lit, serrant les dents pour ne pas trop gémir, avec, pour seul baume, cette consolation des connaisseurs : Quel cran il a, quel courage ! Sans doute, bonnes gens, sans doute. Et puis ? A quel résultat suis-je parvenu malgré tant de zèle ?... Je sais fort bien qu'il me faudra bientôt affronter de nouvelles épreuves, monter encore et remonter sur le billard, exposer mon pauvre corps déjà si mutilé à des incisions et à des ablations supplémentaires.

Ce faisant, mon point de vue s'est quelque peu adouci. Cette répulsion que j'éprouvais a disparu en partie. J'en suis venu à admettre qu'il n'était pas impossible, en effet, que j'eusse profit à recueillir un jour l'histoire de cette longue aventure. (Mais quelle constance, quel entêtement, quelle vigilance de tous les instants cela suppose !)

Subitement, ce matin, je me suis avisé que j'étais dans l'erreur. L'expérience de la maladie ne ressemblait en rien aux expériences antérieures auxquelles j'avais été soumis. Il était bien vrai que, pour ces expériences-là, un long recul m'avait été profitable. Avec la maladie, le jeu n'était plus le même. C'était « à chaud » qu'il fallait parler. Si violente, si impérieuse que soit la souffrance physique, vient-elle à cesser, elle n'est plus, aussitôt, pour la mémoire, qu'un mauvais souvenir. C'est dans l'instant même où elle vous taraude, où elle vous ronge, où elle vous anéantit, qu'il est indispensable de la saisir.

De là, la difficulté. Au moment où l'on souffre, on ne

se sent guère en état de saisir une plume et d'écrire. Si on est tordu par la douleur, moralement abattu, si on a les nerfs à plat, si on est épuisé de faiblesse, serait-on un monstre d'énergie : on n'a pas d'autre envie que de se jeter sur son lit, que de chercher un adoucissement de ses maux dans une immobilité calculée et que de souhaiter que l'on veuille bien vous administrer un analgésique...

31 mars.

La lutte que j'ai menée, depuis neuf mois, contre les assauts infiniment variés de la souffrance a fini par user mes nerfs. Si bien que toute perspective de souffrance nouvelle m'emplit d'appréhension et m'en fait même grossir l'importance. Si peu qu'on me touche, je me rétracte. Je me fais un monde de l'intervention la plus bénigne.

De plus, que cache l'apparition de cet abcès[1] ? Quelle autre infection couve dans mon organisme ?... Ce qui est certain, c'est que je me sens lamentablement déprimé depuis quelques jours. Décidément, je n'arriverai jamais à reprendre le dessus. Je gagne un kilo, je le reperds la semaine suivante. Et, pour l'heure, je ne sais si c'est cet abcès, mais me voilà à nouveau sans entrain, tout mou, succombant à des somnolences suspectes. Je ne parle pas de mon visage ! de ce pauvre visage que je contemple avec effroi dans les miroirs : ces creux aux tempes et aux joues, ces yeux cernés, ces traits tirés...

Avec ça, ce sale mal au ventre qui ne me lâche plus d'une minute ! D'abord, je n'en souffrais que le soir, au lit, après le dîner. Maintenant, c'est continuel. La nuit, ça me réveille. Et le matin, dès l'aube, ça se dépêche de me ronger. Toute la journée. J'ai beau changer de position, ça n'avance à rien. Des drogues ? Bien sûr que j'en

1. Sur la cicatrice d'une lobectomie.

ai pris, des drogues ! Je crois bien que j'ai successivement tout essayé. Sans succès. Sans atténuation. A décourager le malade le plus obstiné. Rien à faire. Et l'on me dit : « Avec le temps, allez, ça passera ! »

6 avril.

Quelle affreuse, quelle terrible semaine ! Une des plus noires depuis longtemps. Tant d'éléments contraires se sont conjugués contre moi que leur somme m'a mis à plat, au physique comme au moral.

D'abord, l'abcès. Qu'on l'ait incisé, fort bien ! Ça n'empêche pas la plaie ainsi formée de suppurer. D'où la nécessité de refaire quotidiennement le pansement. Ledit pansement, se trouvant comme accolé au pansement qui assujettit mon drain, ce dernier est chaque fois pollué par la suppuration de l'abcès ouvert. Moralement, cette impression que j'ai d'avoir, à l'intérieur de moi, toutes ces suppurations, toute cette pourriture, me déprime au delà de ce qu'on peut imaginer. Mais la formation de ce pus doit aussi contribuer à l'affaiblissement de mon organisme. Ça me ronge, ça m'use. C'est autant de pris sur les forces que j'essaie de reconstituer depuis des mois...

Ensuite le ventre. Irritation du côlon, côlite... Aucun des médicaments ordonnés n'y a fait. On s'est donc avisé que la masse imposante des antibiotiques que j'ai absorbés depuis le début avait pu finir par détruire ma flore intestinale. Cette idée ayant fait loi, voilà qu'on m'a demandé de me bourrer de ferments lactiques vivants pour refaire cette flore.

Bien m'en a pris ! Je n'ai jamais autant souffert du ventre que depuis huit jours, depuis que je m'étais astreint à ce traitement nouveau ! C'est bien simple : je n'avais plus une minute de repos. Nuit et jour, le matin, l'après-midi, le soir, j'étais tordu de douleur par ce

ventre impossible. J'ai dû envoyer ces ferments lactiques au diable...

Quand je pense à toutes les drogues qui m'auront été administrées, tour à tour, depuis le début de ma maladie ! C'est à ne pas y croire ! Des centaines ! Sous toutes les formes imaginables : ampoules pour piqûres ou à boire, cachets, comprimés, poudres, liqueurs, pilules, granulés... Je me demande comment mes organes ont pu supporter toute cette chimie ! Mes cuisses et mes fesses sont constellées de points noirs, souvenir des millions de piqûres de toute sorte qui me furent infligées à raison de quatre ou cinq piqûres par jour, parfois... Quel mic-mac toutes ces potions, toutes ces pilules, tous ces cachets ont pu faire dans mon estomac, dans mon foie, dans mes intestins ! Encore une chance que mes reins, eux, ne m'aient donné aucune inquiétude, jusqu'ici ! Les reins et le cœur, oui, c'est ce qui a le mieux tenu le coup. Mais tiendront-ils jusqu'au bout ?

14 avril.

Aujourd'hui que je reprends un peu pied, je me demande comment j'aurais pu, pendant ces huit jours, noter ce que je ressentais. Je ne voudrais lancer de défi à personne et ne veux surtout pas me faire plus fort que les autres, mais je doute que quelqu'un dans mon cas ait l'énergie de surmonter sa souffrance pour s'asseoir à son bureau et s'astreindre à la décrire. Je sais trop bien dans quel état j'étais ces jours derniers. Pantelant, gémissant, n'ayant même plus la force de me traîner, abattu en outre par une sournoise angoisse, prostré au fond de mon lit par des somnolences ou effondré dans mon fauteuil en tenant mon ventre à deux mains sans pouvoir trouver une position. C'est bien simple : pendant ces huit jours, je n'ai pas lu une ligne. Je n'avais même pas la force de parler. Et, ce qui me fait le plus enrager, main-

tenant qu'un léger semblant de mieux se manifeste, c'est que je me sens presque incapable de décrire, de rapporter ici le détail de cette épouvantable semaine. Il a suffi que j'aille un peu moins mal pour que s'estompe aussitôt le souvenir de mes souffrances.

20 avril.

Encore une rude journée. Mais qu'il m'eût déplu de repousser davantage. L... a téléphoné : rendez-vous a été pris à l'Institut Bergonié pour les examens prévus.

J'y étais ce soir à 18 heures. Je déteste l'atmosphère de ces officines. Ça ressemble toujours aux intérieurs d'un Palais de Justice. On vient (en quelque sorte) s'y faire juger, puis, suivant le cas, y entendre sa condamnation ou son acquittement. Jusqu'aux infirmières qui ont trop souvent des allures et des voix de gendarmes. Jusqu'aux médecins en blouse blanche et calotte qui prennent des airs de magistrats aux desseins impénétrables.

Le patient est là, entre leurs mains, craintif, impuissant, d'autant plus poli et humble qu'il se figure qu'une attitude arrogante pourrait lui coûter cher, qu'on pourrait le faire souffrir par représailles, ou lui sortir un verdict plus sévère.

Les médecins ne se rendent pas compte, je crois, de cet état d'esprit de la plupart de leurs malades. Ceux-ci ne se livrent que sous l'influence d'un complexe d'infériorité. Il faut que je me fasse bien voir, que je sois gentil ; sans ça, le type va me saler ! ou sans ça, la garce d'infirmière va me brutaliser ! On a tellement peur d'apprendre que ça ne va pas, qu'on est gravement touché ! On a tellement peur de souffrir !

En réalité, pour moi, cela s'est passé le plus simplement du monde. Injection indolore de lipiodol dans ma plèvre. A la suite de quoi le radiologue a pris une dizaine de clichés en me faisant mettre dans toutes les positions possibles et même la tête en bas.

J'en suis sorti à 19 h. 30, sans douleur, mais tout de même un peu secoué, fatigué. Dans tous ces trucs-là, c'est toujours la même chose. C'est le malade qui fournit tous les efforts. C'est le malade qui se dérange, le malade qui attend, qui poireaute, qui s'angoisse dans l'attente, le malade qui est malaxé, agité, tourné et retourné comme une crêpe. Allons, encore un petit effort, cher monsieur ! Et pour finir : Rhabillez-vous ! On se retrouve tout étourdi dans la rue, tout ahuri. Et c'est seulement une fois rentré chez soi qu'on sent venir à l'esprit les mots qu'on aurait eu envie de dire pendant qu'on était là-bas, sur la table d'examen. Car on aurait plaisir, de temps en temps, à laisser éclater sa révolte, à manifester sa hargne, à replacer tous ces gens (d'ailleurs en général parfaits, bien intentionnés et compétents) devant ce qu'il faut bien appeler le vrai problème (et qu'ils oublient), le vrai, l'unique problème du gars qui souffre et qu'on soumet à des tests sans daigner lui expliquer jamais, ni en gros ni en détail, les manipulations mystérieuses de la liturgie et de la sorcellerie médicales.

22 avril.

Hélas ! je continue à souffrir. Je traîne des heures plus misérables les unes que les autres. Si je me couche pour moins sentir mes douleurs, j'ai beau m'astreindre à ouvrir un livre, je sombre presque aussitôt dans des somnolences vaseuses dont je n'arrive plus à m'arracher, et, si je me lève, c'est pour tomber dans un marasme d'anxiété qui me laisse totalement abruti, aboulique, incapable d'entreprendre quoi que ce soit. C'est à peine si, le matin, j'ai un moment de relative lucidité et de relatif bien-être (oh ! je souffre toujours, mais alors c'est à peu près tolérable !) pour griffonner ces notes à la va comme ça vient. Mais, dès qu'approche le soir, je me

tords comme un ver de terre. L'après-midi surtout est lugubre. Et je n'arrive à endormir la torture physique qu'en me couchant. Là, couché, j'observe à force de volonté une immobilité cadavérique. Je ferme les yeux. Et je finis par m'endormir moi-même en même temps que la douleur s'est assoupie. Le malheur est que cette pratique me fait m'endormir bien trop tôt et que, dès deux heures du matin, ça y est, je suis réveillé. Il me faut alors attendre l'aube interminablement, longue prostration souffrante que tempèrent de-ci de-là quelques légers sommes. Et là, seul, dans la nuit, je geins tout bas. Avec des envies folles de me faire sauter le caisson.

Lundi 20 juin.

Dans quelques jours il y aura donc un mois que j'ai été (de nouveau) opéré. Un mois, un grand mois durant lequel il m'a été impossible matériellement de rien noter ! C'est aujourd'hui, pour la première fois, que je reprends la plume. Oh ! bien maladroitement encore. Ma main tremble, et mon écriture est des plus hésitantes. Mais c'est déjà un progrès, un succès. Il y a si longtemps que je projetais de fixer sur ce cahier tant et tant d'impressions !... Maintenant, je ne sais plus par quel bout m'y prendre, par où commencer. Il y en a trop. Il aurait fallu capter chaque instant au fur et à mesure. Que de fois me suis-je dit, le jour, la nuit, la rage au cœur : Voilà, c'est à présent qu'il faudrait noter ceci, cela ; plus tard, je ne me souviendrai plus des détails, tout se confondra, se chevauchera dans ma mémoire !... Oui, mais... la souffrance, la lassitude étaient telles...

Même jour, 17 heures.

Je ne sais si je dois l'attribuer à la fatigue causée par l'écriture de cette page, au manque d'accoutumance :

mais cette petite demi-heure passée à tracer ce qui précède m'a totalement vanné. J'ai eu, à midi, aussitôt après, une affreuse défaillance, avec nausées, lourdeur, dyspnées.

Même jour, en rejet.

Cette malheureuse disposition me fait mal augurer des jours à venir. Dans quelle mesure pourrai-je continuer à tenir ce journal ? Cette « reprise » que j'avais tentée ce matin n'aura peut-être été, hélas ! qu'accidentelle.

D... et Mlle C... me trouvent le teint jaune, le corps tout jaune. J'ai dû me rendre à l'évidence : c'est exact. Elles se demandent si je n'ai pas la jaunisse. Ou du moins un ictère.

Attendons l'avis des médecins.

Dans quelle aventure vais-je encore m'être fourré ?

Je n'en sortirai donc jamais !

Et, du coup, à quand la deuxième opération [1] ?

RAYMOND GUÉRIN

1. Ce sont les dernières lignes du cahier. Raymond Guérin devait mourir de cet ictère, parmi tant d'autres maux.

LA PHOTO DU COLONEL

J'étais allé voir le beau quartier, avec ses maisons toutes blanches entourées de petits jardins fleuris. Les rues, larges, étaient bordées d'arbres. Des voitures neuves, bien astiquées, stationnaient devant les portes, devant les allées des jardins. Le ciel était pur, la lumière bleue. J'enlevai mon pardessus, le mis sur mon bras.

« C'est la règle, dans ce coin, me dit mon compagnon, architecte de la municipalité, le temps y est toujours beau. Aussi, les terrains y sont-ils vendus très cher, les villas construites avec les meilleurs matériaux : c'est un quartier de gens aisés, gais, sains, aimables.

— En effet... Ici, je remarque, les feuilles des arbres ont déjà poussé, suffisamment pour laisser filtrer la lumière, pas trop pour ne pas assombrir les façades, alors que, dans tout le reste de la ville, le ciel est gris comme les cheveux d'une vieille femme, et qu'il y a encore de la neige durcie au bord des trottoirs, qu'il y vente. Ce matin, j'ai eu froid au réveil. C'est curieux, on est, tout à coup, au milieu du printemps ; c'est comme si je me trouvais à mille kilomètres au sud. Quand on prend l'avion, on a ce sentiment d'avoir assisté à la transfiguration du monde. Encore faut-il aller jusqu'à l'aérodrome, voler deux heures, ou davantage, pour voir l'univers se métamorphoser en côte d'azur, par exemple. Tandis que là, à peine ai-je pris le tramway. Le voyage, qui n'en est pas un, a lieu sur les lieux mêmes, si vous voulez bien excuser ce mauvais petit jeu de mots, d'ail-

leurs involontaire, fis-je, avec un sourire, à la fois spirituel et contraint. Comment expliquez-vous cela ? Est-ce un endroit mieux protégé ? Il n'y a pas de collines, pourtant, tout autour, pour abriter contre le mauvais temps. D'ailleurs, les collines ne chassent pas les nuages, n'abritent pas de la pluie, n'importe qui le sait. Est-ce qu'il y a des courants chauds et lumineux, venant d'en bas ou d'en haut ? On en serait informé. Il n'y a aucun vent, bien que l'air sente bon. C'est curieux.

— C'est un îlot, tout simplement, répondit l'architecte de la ville, une oasis, comme il y en a un peu partout, dans les déserts où vous voyez surgir, au milieu des sables arides, des cités surprenantes, couvertes de roses fraîches, ceinturées de sources, de rivières.

— Ah ! oui, c'est juste. Vous parlez de ces cités que l'on appelle aussi mirages », dis-je pour montrer que je n'étais pas complètement ignorant.

Nous longeâmes quelque temps un parc de gazon, avec, en son centre, un bassin. Puis, de nouveau, les villas, les hôtels particuliers, les jardins, les fleurs. Nous parcourûmes ainsi près de deux kilomètres. Le calme était parfait, reposant : trop, peut-être. Cela en devenait inquiétant.

« Pourquoi ne voit-on personne dans les rues ? demandai-je. Nous sommes les seuls promeneurs. C'est, sans doute, l'heure du déjeuner, les habitants sont chez eux. Pourquoi, cependant, n'entend-on point les rires des repas, le tintement des cristaux ? Il n'y a pas un bruit. Toutes les fenêtres sont fermées ! »

Nous étions justement arrivés près de deux chantiers récemment abandonnés. Les bâtiments, à moitié élevés, étaient là, blancs au milieu de la verdure, attendant les constructeurs.

« C'est assez charmant ! remarquai-je. Si j'avais de l'argent — hélas, je gagne très peu, — j'achèterais un de ces emplacements ; en quelques jours, la maison serait

édifiée, je n'habiterais plus avec les malheureux, dans ce faubourg sale, ces sombres rues d'hiver ou de boue ou de poussière, ces rues d'usines. Ici, ça sent si bon », dis-je, en aspirant un air doux et fort qui soûlait les poumons.

Mon compagnon fronça les sourcils :

« La police a suspendu les constructions. Mesure inutile, car plus personne n'achète des lotissements. Les habitants du quartier voudraient même le quitter. Ils n'ont pas où loger autre part. Sans cela, ils auraient tous plié bagage. Peut-être aussi se font-ils un point d'honneur de ne pas fuir. Ils préfèrent rester, cachés, dans leurs beaux appartements. Ils n'en sortent qu'en cas d'extrême nécessité, par groupes de dix ou quinze. Et même alors, le risque n'est pas écarté.

— Vous plaisantez ! Pourquoi prenez-vous cet air sérieux, vous assombrissez le paysage ; vous voulez me donner la frousse ?

— Je ne plaisante pas, je vous assure. »

Je sentis un coup au cœur. La nuit intérieure m'envahit. Le paysage resplendissant, dans lequel je m'étais enraciné, qui avait, tout de suite, fait partie de moi-même ou dont j'avais fait partie, se détacha, me devint tout à fait extérieur, ne fut plus qu'un tableau dans un cadre, un objet inanimé. Je me sentis seul, hors de tout, dans une clarté morte.

« Expliquez-vous ! implorai-je. Moi qui espérais passer une bonne journée !... J'étais si heureux, il y a quelques instants ! »

Nous retournions, précisément, au bassin.

« C'est là, me dit l'architecte de la municipalité, là dedans, qu'on en trouve, tous les jours, deux ou trois, des noyés.

— Des noyés ?

— Venez donc vous convaincre que je n'exagère pas. »

Je le suivis. Arrivés au bord du bassin, j'aperçus, en effet, flottant sur l'eau, le corps d'un officier du génie,

gonflé, et celui d'un garçonnet de cinq ou six ans, roulé dans son cerceau, et tenant, dans sa main crispée, un bâtonnet.

« Il y en a même trois, aujourd'hui, murmura mon guide. Là », fit-il, en indiquant du doigt.

Une chevelure rousse, que j'avais prise, une seconde, pour de la végétation aquatique, émergeait du fond, demeurait accrochée sur le marbre qui bordait la pièce d'eau.

« Quelle horreur ! C'est une femme, sans doute ?

— Évidemment, dit-il en haussant les épaules, l'autre c'est un homme, et l'autre un enfant. Nous n'en savons pas plus.

— C'est peut-être la mère du petit... Les pauvres ! Qui a fait ça ?

— L'assassin. Toujours le même personnage. Insaisissable.

— Mais notre vie est menacée. Allons-nous-en ! m'écriai-je.

— Avec moi, vous ne courez aucun danger. Je suis architecte de la ville, fonctionnaire municipal ; il ne s'attaque pas à l'administration. Lorsque je serai à la retraite, cela changera, mais, pour le moment...

— Allons-nous-en », fis-je.

Nous nous éloignâmes à grands pas. J'avais hâte de quitter le beau quartier. « Les riches ne sont pas toujours heureux ! » pensai-je. J'en ressentis une détresse indicible. Je me sentis fourbu, meurtri, l'existence vaine. « A quoi bon tout, me disais-je, si ce n'est que pour en arriver là ? »

« Vous espérez bien l'arrêter avant de prendre votre retraite ? demandai-je.

— Ce n'est pas facile !... Vous pensez que nous faisons tout ce que nous pouvons... », répondit-il, d'un air morne. Puis : « Pas par là, vous allez vous égarer, vous tournez tout le temps en rond, vous ne faites que revenir sur vos pas...

— Guidez-moi... Ah ! la journée avait si bien commencé. Je verrai toujours ces noyés, cette image n'abandonnera jamais ma mémoire !

— Je n'aurais pas dû vous montrer...

— Tant pis, mieux vaut tout connaître, mieux vaut tout connaître... »

En quelques instants, nous fûmes à la sortie du quartier, au bout de l'allée en marge du Boulevard Extérieur, à l'arrêt du tramway qui traverse la ville. Des gens étaient là, qui attendaient. Le ciel était sombre. J'étais glacé. Je remis mon pardessus, nouai mon foulard autour du cou. Il pleuvait finement, de l'eau mêlée de neige, le pavé était mouillé.

« Vous n'allez pas rentrer tout de suite chez vous ? » me dit le commissaire (c'est ainsi que j'appris qu'il était aussi commissaire). « Vous avez bien le temps de boire un verre... »

Le commissaire semblait avoir repris sa gaieté. Pas moi.

« Il y a un bistrot, là, près de l'arrêt, à deux pas du cimetière, on y vend aussi des couronnes.

— Je n'ai guère envie, vous savez...

— Ne vous en faites pas. Si on pensait à tous les malheurs de l'humanité, on ne vivrait pas. Tout le temps il y a des enfants égorgés, des vieillards affamés, des veuves, des orphelins, des moribonds.

— Oui, monsieur le commissaire, mais avoir vu cela de près, de mes yeux vu..., je ne puis demeurer indifférent.

— Vous êtes trop impressionnable », répondit mon compagnon, me donnant une grosse tape sur l'épaule.

Nous entrâmes dans la boutique.

« Nous allons tâcher de vous consoler ! ... Deux demis ! » commanda-t-il.

Nous nous installâmes près de la fenêtre. Le gros patron, en gilet, les manches retroussées laissant voir ses énormes bras poilus, vint nous servir :

« Pour vous, j'ai de la vraie bière ! »

Je fis un geste pour payer.

« Laissez, laissez, dit le commissaire, c'est ma tournée ! »

J'étais toujours abattu.

« Au moins, dis-je, si vous aviez son signalement !

— Mais nous l'avons. Du moins, celui sous lequel il opère. Son portrait est affiché sur tous les murs.

— Comment l'avez-vous eu ?

— On l'a trouvé sur des noyés. Quelques-unes de ses victimes, agonisantes, rappelées à la vie pour un moment, ont pu même nous fournir des précisions supplémentaires. Nous savons aussi comment il s'y prend. Tout le monde le sait, d'ailleurs, dans le quartier.

— Mais alors pourquoi ne sont-ils pas plus prudents ? Ils n'ont qu'à l'éviter.

— Ce n'est pas si simple. Je vous le dis, il y en a toujours, tous les soirs, deux ou trois qui tombent dans le piège. Mais lui, il ne se fait jamais prendre.

— Je n'arrive pas à comprendre. »

J'étais étonné de m'apercevoir que cela avait plutôt l'air d'amuser l'architecte.

« Tenez, me dit-il, c'est là, à l'arrêt du tramway qu'il fait son coup. Lorsque des passagers en descendent, pour rentrer chez eux, il va à leur rencontre, déguisé en mendiant. Il pleurniche, demande l'aumône, tâche de les apitoyer. C'est le truc habituel : il sort de l'hôpital, n'a pas de travail, en cherche, n'a pas où passer la nuit. Ce n'est pas cela qui réussit, ce n'est qu'une entrée en matière. Il flaire, il choisit la bonne âme. Entame la conversation avec elle, s'accroche, ne la lâche pas d'une semelle. Il propose de lui vendre de menus objets qu'il sort de son panier, des fleurs artificielles, des ciseaux, des miniatures obscènes, n'importe quoi. Généralement, ses services sont refusés, la bonne âme se dépêche, elle n'a pas le temps. Tout en marchandant, il arrive avec elle près

du bassin que vous connaissez. Alors, tout de suite, c'est le grand moyen : il offre de lui montrer la photo du colonel. C'est irrésistible. Comme il ne fait plus très clair, la bonne âme se penche pour mieux voir. A ce moment, elle est perdue. Profitant de ce qu'elle est confondue dans la contemplation de l'image, il la pousse, elle tombe dans le bassin, elle se noie. Le coup est fait. Il n'a plus qu'à s'enquérir d'une nouvelle victime.

— Ce qui est extraordinaire, c'est qu'on le sache et qu'on se laisse surprendre quand même.

— C'est un piège, que voulez-vous. C'est astucieux. Il n'a jamais été pris sur le fait. »

Machinalement, je regardai les gens descendre du tramway qui, justement, venait d'arriver. Je n'y vis aucun mendiant.

« Vous ne le verrez pas, me dit le commissaire, devinant ma pensée, il ne se montrera pas, il sait que nous sommes là.

— Peut-être feriez-vous bien de poster, à cet endroit, un inspecteur en civil, de façon permanente.

— Ce n'est pas possible. Nos inspecteurs sont débordés, ils ont autre chose à faire. D'ailleurs, eux aussi voudraient voir la photo du colonel. Il y en a eu déjà cinq de noyés, comme ça. Ah ! si nous avions les preuves, nous saurions où le trouver ! »

***

Je quittai mon compagnon, non sans l'avoir remercié d'avoir bien voulu m'emmener visiter le beau quartier, et aussi de s'être si aimablement laissé interviewer au sujet de tous ces crimes impardonnables. Hélas, ses révélations instructives ne paraîtront dans aucun quotidien : je ne suis pas journaliste, je ne me suis jamais vanté de l'être. Les renseignements du commissaire-architecte avaient été purement bénévoles. Ils m'avaient rempli

d'angoisse, gratuitement. Ce fut plein d'un malaise indéfinissable que je regagnai la maison.

Édouard m'y attendait dans le salon de l'éternel automne, bas de plafond, sombre (l'électricité ne fonctionne pas dans la journée). Il était là, assis sur le bahut, près de la fenêtre, de noir vêtu, tout mince, la figure pâle et triste, les yeux ardents. Sans doute avait-il encore un peu de fièvre. Il remarqua que j'étais accablé, m'en demanda la raison. Lorsque je voulus lui exposer l'affaire, il m'arrêta dès les premiers mots : il connaissait l'histoire, m'apprit-il de sa voix tremblante, presque enfantine, il était même surpris que je ne l'eusse pas connue, moi-même, plus tôt. Toute la ville était au courant. C'est pour cela qu'il ne m'en avait jamais parlé. C'était une chose sue depuis longtemps, assimilée. Regrettable, certes.

« Très regrettable ! » fis-je.

A mon tour, je ne lui cachai pas ma surprise qu'il n'en fût pas plus bouleversé. Après tout, peut-être étais-je injuste, peut-être était-ce cela le mal qui le rongeait, car il était tuberculeux. On ne peut connaître le cœur des gens.

« Si on allait se promener un peu, dit-il. Je vous attends depuis une heure. Je gèle chez vous. Il fait certainement plus chaud dehors. »

Quoique déprimé, fatigué (j'aurais préféré aller me coucher), j'acceptai de l'accompagner.

Il se leva, mit son chapeau de feutre, orné d'un crêpe noir, son pardessus gris-fer, prit sa lourde serviette bourrée qu'il laissa tomber avant d'avoir fait un pas. Celle-ci s'ouvrit dans sa chute. Nous nous précipitâmes, en même temps. D'une des poches de la serviette, des photos s'étaient échappées, représentant un colonel en grand uniforme, moustachu, un colonel quelconque, une bonne tête plutôt attendrissante. Nous mîmes la serviette sur la table, pour y fouiller plus à l'aise : nous en sortîmes encore des centaines de photos avec le même modèle.

« Qu'est-ce que cela veut dire ? demandai-je, c'est la photo, la fameuse photo du colonel ! Vous l'aviez là, vous ne m'en aviez jamais parlé !

— Je ne regarde pas tout le temps dans ma serviette, répliqua-t-il.

— C'est votre serviette pourtant, vous ne vous en séparez jamais !

— Ce n'est pas une raison.

— Bref, profitons de l'occasion, tant qu'on y est, cherchons encore. »

Il plongea, dans les autres poches de son énorme serviette noire, sa main trop blanche d'infirme, aux doigts recourbés. Il en retira (comment tout cela pouvait-il tenir là dedans) des quantités inimaginables de fleurs artificielles, des images obscènes, des bonbons, des tirelires, des montres d'enfant, des épingles, des porte-plumes, des boîtes en carton, que sais-je encore, tout un fourbi, des cigarettes (« Celles-là m'appartiennent », dit-il). Il n'y avait plus de place sur la table.

— Ce sont les objets du monstre ! m'écriai-je. Vous les aviez là !

— Je n'en savais rien.

— Videz tout, l'encourageai-je. Allez ! »

Il continua de fouiller. Des cartes de visite apparurent avec le nom, l'adresse du criminel, sa carte d'identité avec photo, puis, dans un petit coffret, des fiches avec les noms de toutes les victimes ; un journal intime que nous feuilletâmes, avec ses aveux détaillés, ses projets, son plan d'action minutieux, sa déclaration de foi, sa doctrine.

« Vous avez là toutes les preuves. Nous pouvons le faire arrêter.

— Je ne savais pas, balbutia-t-il, je ne savais pas...

— Vous auriez pu épargner tant de vies humaines, lui reprochai-je.

— Je suis confus. Je ne savais pas. Je ne sais jamais

ce que j'ai, je ne regarde pas dans ma serviette.

— C'est une négligence condamnable ! dis-je.

— Je m'en excuse. Je suis navré.

— Enfin, Édouard, tout de même, ces choses ne sont pas venues toutes seules là dedans. Vous les avez trouvées, vous les avez reçues ! »

J'eus pitié. Il était devenu tout rouge, vraiment honteux.

Il fit un effort de mémoire.

« Ah, oui ! s'écria-t-il au bout de quelques secondes. Je me rappelle à présent. Le criminel m'avait envoyé son journal intime, ses notes, ses fiches, il y a bien longtemps, me priant de les publier dans une revue littéraire, c'était avant l'accomplissement des meurtres ; j'avais complètement perdu tout cela de vue. Je crois que lui-même ne pensait pas les perpétrer ; il n'a dû songer que par la suite à mettre ses projets en acte ; quant à moi, j'avais pris cela pour des rêveries, ne portant pas à conséquence, de la science-fiction. Je regrette de ne pas avoir réfléchi à la question, de ne pas avoir mis tous ces documents en rapport avec les événements.

— Le rapport est, pourtant, celui de l'intention à la réalisation, ni plus, ni moins, c'est clair comme le jour. »

De la serviette, il retira aussi une grande enveloppe que nous ouvrîmes : c'était une carte, un plan très précis avec, bien indiqués, tous les endroits où se trouvait l'assassin, et son horaire exact, minute par minute.

« C'est simple, dis-je. Avertissons la police, il ne reste plus qu'à le cueillir. Dépêchons-nous, les bureaux de la préfecture ferment avant la nuit. Après, il n'y a plus personne. D'ici demain, il pourrait modifier ses plans. Allons voir l'architecte, montrons-lui les preuves.

— Je veux bien », fit Édouard, plutôt indifférent.

Nous sortîmes en courant. Dans le couloir, nous bousculâmes la concierge, au passage : « On n'a pas idée... »

s'écria-t-elle. Le reste de sa phrase se perdit dans le vent.

Sur la grande avenue, essoufflés, nous dûmes ralentir. A droite, les champs s'étendaient, labourés, à perte de vue. A gauche, les premiers immeubles de la ville. Droit devant nous, le soleil couchant empourprait le ciel. Des deux côtés, de rares arbres, dépouillés. Peu de passants.

Nous longions les rails du tramway (celui-ci ne circulait-il déjà plus ?) qui s'étendaient, loin, jusqu'à l'horizon.

Trois ou quatre gros camions militaires, venus je ne sais d'où, bloquèrent soudain la route. Ils étaient stoppés, en marge du trottoir ; celui-ci, à cet endroit, descendait sous le niveau de la chaussée qui, elle, semblait, de ce fait, surélevée.

Édouard et moi dûmes nous arrêter un instant : heureusement, car cela me permit de m'apercevoir que mon ami n'avait pas sa serviette : « Qu'en avez-vous fait, je croyais pourtant que vous l'aviez sur vous? » lui dis-je. L'étourdi ! Il l'avait oubliée à la maison, dans notre précipitation.

« Ça ne servirait à rien d'aller voir le commissaire sans nos preuves ! A quoi pensez-vous donc ? Vous êtes ahurissant ! Retournez vite la chercher. Je dois continuer mon chemin, il faut, au moins, que j'aille à la préfecture, prévenir le commissaire à temps, qu'il attende. Dépêchez-vous, retournez, tâchez de me rejoindre au plus tôt. La préfecture est tout au bout. Dans une entreprise comme celle-ci, je n'aime pas être seul sur la route, c'est désagréable, vous comprenez. »

Édouard disparut. J'avais assez peur. Le trottoir s'enfonçait davantage, si bien que l'on avait dû construire des marches, quatre, exactement, pour que les piétons accédassent à la chaussée. J'étais tout près d'un des gros camions (les autres étaient devant, derrière). Celui-là était découvert, avec des rangées de bancs, sur lesquels étaient assis, serrés, une quarantaine

de jeunes soldats, en uniforme foncé. L'un d'entre eux tenait à la main un épais bouquet d'œillets rouges. Il s'en servait comme d'un éventail.

Quelques flics arrivèrent pour régler la circulation, à coups de sifflets. Ils faisaient bien, cet embouteillage me retardait. Ils étaient d'une taille démesurée. L'un d'eux, installé près d'un arbre, le dépassait quand il levait son bâton.

Chapeau bas, petit, modestement vêtu, un monsieur aux cheveux blancs, paraissant plus petit encore aux côtés de l'agent, lui demanda, très, trop poliment, avec humilité, un modeste renseignement. Sans s'interrompre dans ses signaux, le flic, d'un ton rogue, donna une réponse brève au retraité (qui eût pu, cependant, être son père, étant donnée la différence d'âge, sinon celle de la taille, qui ne jouait pas en faveur du vieillard). Celui-ci, sourd, ou n'ayant peut-être pas compris, répéta sa question. Le flic l'envoya promener d'un mot rude, tourna la tête, continua son travail, siffla.

L'attitude de l'agent m'avait choqué. Il avait pourtant *le devoir* d'être poli avec le public : ce doit certainement être inscrit dans le règlement. « Lorsque je verrai son chef, l'architecte, je tâcherai de ne pas oublier de lui en parler ! » pensai-je. Quant à nous, nous sommes trop polis, trop timides avec les policiers, nous leur avons donné de mauvaises habitudes, c'est notre faute.

Un second agent, aussi grand que le premier, arriva tout près de moi, sur le trottoir ; les camions, l'embouteillage, l'ennuyaient visiblement, en quoi, il faut l'admettre, il n'avait pas tort. Sans qu'il eût besoin de monter sur les marches reliant le trottoir à la chaussée, il s'approcha tout près du camion plein de soldats. Sa tête, bien que ses pieds fussent au niveau des miens, dépassait légèrement leurs têtes. Il réprimanda durement — les accusant d'embarrasser la circulation — les militaires, qui n'y étaient pour rien, et spécialement le jeune porteur

du bouquet d'œillets rouges, qui y était encore pour moins.

« Vous n'avez pas autre chose à faire que de vous amuser avec ça ? lui dit-il.

— Je ne fais pas de mal, monsieur l'agent, répondit le soldat très doucement, d'une voix timide ; ce n'est pas cela qui empêche le camion de démarrer.

— Insolent, ça enraye le moteur ! » s'écria l'agent de police, en giflant le soldat. Celui-ci ne dit mot. Puis l'agent lui arracha les fleurs, les jeta : elles disparurent.

J'en fus, intérieurement, outré. Je considère qu'un pays est perdu dans lequel la police a le pas, et la main, sur l'armée.

« De quoi vous mêlez-vous ? Est-ce que ça vous regarde ? » dit-il en se tournant vers moi.

Pourtant, je n'avais pas exprimé mes pensées à haute voix. Elles devaient être faciles à deviner.

« D'abord, qu'est-ce que vous fichez là ? »

Je profitai de la question pour lui expliquer mon cas, éventuellement demander son conseil, son aide.

« J'ai toutes les preuves, dis-je, on peut mettre la main sur l'assassin. Je dois me rendre à la préfecture. C'est encore assez loin. Peut-on m'y accompagner ? Je suis un ami du commissaire, de l'architecte.

— Ce n'est pas mon rayon. Je suis dans la circulation.

— Tout de même...

— Ce n'est pas mon boulot, vous m'entendez ! Votre histoire ne m'intéresse pas. Puisque vous êtes lié avec le chef, allez donc le voir et fichez-moi la paix. Vous connaissez la direction, déguerpissez, la voie est libre.

— Bon, monsieur l'agent, dis-je, aussi poli, malgré moi, que le soldat ; bon, monsieur l'agent ! »

Le flic s'adressa à son collègue, posté à côté de l'arbre et, durement ironique :

« Laisse passer monsieur ! »

Ce dernier, dont je voyais la figure à travers les

branches, me fit signe de filer. Comme je passais près de lui :

« Je vous déteste ! » me lança-t-il, avec rage, alors que c'est moi qui eusse été en droit de lui dire cela.

Je me trouvai seul au milieu de la route, les camions déjà loin derrière moi. J'allais vivement, droit vers la préfecture. Le jour baissait, la bise se faisait dure, j'étais inquiet. Édouard pourrait-il me rejoindre à temps ? Et j'étais en colère contre la police : ces gens-là ne sont bons que pour vous embêter, pour vous apprendre les bonnes manières, mais quand vous avez vraiment besoin d'eux, quand c'est pour vous défendre,... à d'autres !... ils vous laissent tomber !

Il n'y avait plus de maisons, à ma gauche. Des deux côtés, les champs gris. Cette route, ou cette avenue, n'en finissait plus avec ses rails de tramway. Je marchais, marchais : « Pourvu qu'il ne soit pas trop tard, pourvu qu'il ne soit pas trop tard ! »

Brusquement, il surgit devant moi. Aucun doute, c'était l'assassin : autour de nous, rien que la plaine assombrie. Le vent jeta contre le tronc d'un arbre nu une feuille d'un vieux journal, qui s'y colla. Derrière l'homme, au loin, à plusieurs centaines de mètres, se profilaient, dans le soleil couchant, les bâtiments de la préfecture, près de l'arrêt du tramway que l'on voyait arriver ; des gens en descendaient, tout menus à cette distance. Aucun secours n'était possible, ils étaient beaucoup trop loin, ils ne m'auraient pas entendu.

Je m'arrêtai pile, paralysé sur place. « Ces sales flics, pensai-je, ils ont fait exprès de me laisser seul avec lui ; ils veulent que l'on croie qu'il ne se sera agi que d'un règlement de comptes ! »

Nous étions face à face, à deux pas l'un de l'autre. Je le regardai, en silence, attentif. Il me dévisageait, lui aussi, à peine ricanant.

C'était un homme entre deux âges, maigriot, chétif, très

court de taille, mal rasé, ne semblant pas avoir ma force physique. Il portait une gabardine usée et sale, déchirée aux poches, des chaussures aux bouts troués, à travers lesquels ses orteils perçaient. Sur la tête, il avait un chapeau tout abîmé, informe ; une main dans la poche ; de l'autre, crispée, il tenait un couteau avec une grande lame, projetant une lueur livide. Il me fixait de son œil unique, glacial, de la même matière, du même éclat que le tranchant de son arme.

Jamais je n'avais vu un regard si cruel, d'une telle dureté — et pourquoi ? — d'une telle férocité. Un œil implacable, de serpent peut-être, ou de tigre, meurtrier sans besoin. Aucune parole, amicale ou autoritaire, aucun raisonnement n'auraient pu le convaincre ; toute promesse de bonheur, tout l'amour du monde, n'auraient pu l'atteindre ; ni la beauté n'aurait pu le faire fléchir, ni l'ironie lui faire honte, ni tous les sages du monde lui faire comprendre la vanité du crime comme de la charité.

Les larmes des saints auraient glissé, sans le mouiller, sur cet œil sans paupières, ce regard d'acier ; des bataillons de Christs se seraient succédé, en vain, pour lui, sur les calvaires.

Lentement, je sortis de mes poches mes deux pistolets, les braquai, en silence, deux secondes, sur lui, qui ne bougeait pas, puis les baissai, laissai tomber mes bras le long du corps. Je me sentis désarmé, désespéré : car que peuvent les balles, aussi bien que ma faible force, contre la haine froide, et l'obstination, contre l'énergie infinie de cette cruauté absolue, sans raison, sans merci ?

EUGÈNE IONESCO

CONTRE L'ESPRIT DE NEUTRALITÉ
(Suite.)

Il n'est pas bon de vivre avec une arrière-pensée de méfiance à l'égard de la vie. Mais pourquoi aussi n'est-elle pas plus gracieuse, comme on dirait chez nous à la campagne, ou gratuite, comme aurait dit A. Gide ? Pourquoi ne fait-elle pas l'effort de nous faire seulement plaisir, au lieu que nous ayons à la payer si cher ? Pourquoi tant de travail, et de déboires, tant de lenteurs et de chicanes ? Je n'en sais rien. C'est peut-être notre faute. Nous voulons peut-être nous accorder sans vouloir débourser le prix de l'accord. Nous voudrions à la fois penser parce que c'est distingué, ça nous distingue, en effet, des pierres et des corbeaux, et ne pas avoir à penser, parce que cela signifierait que toutes les questions seraient résolues. Nous voudrions à la fois parler, parce que c'est beau la littérature, et ne pas avoir à parler, parce qu'on se serait déjà compris. Quand on rumine cela dans le silence et la chaleur du lit, on ne peut pas croire que ce n'est pas possible. Mais, dès qu'on se le dit tout haut, on voit bien que c'est idiot. Il me semble que si nos intelligences étaient habituées, dès le départ, à la nécessité de prendre parti, à calculer ce qu'il faut donner pour avoir ce qu'on veut avoir, et à ne pas chipoter pour le donner, si la morale se constituait comme une science des échanges, avec le principe qu'il faut rendre lorsqu'on a reçu, ou même avancer pour recevoir en retour, tout cela dans l'ordre des sentiments et des idées aussi bien que dans le commerce de l'argent ou du travail, en somme une sorte de communion des saints un peu précise, il y aurait plus de paix dans le monde. La vérité, nous la connaissons tous : c'est qu'il faut qu'on s'entende. S'il y a l'histoire en plus, ce n'est pas pour la découvrir, puisqu'elle est dans le mouvement même de notre cœur, c'est pour l'accomplir à travers nos paroles et nos actes, et que nous ayons le bonheur, un jour dans notre vie, du rêve que le réveil ne vient pas rompre ou décevoir.

Je dois à la Russie ma croyance en la domination de l'esprit. De l'Europe continentale, c'est le seul grand pays dont la réserve de vitalité soit intacte. On n'y craint pas la mort, et le besoin de bonheur ne s'y est pas altéré. En Allemagne, non plus, on n'a pas peur de mourir, généralement. Mais on ne croit plus au bonheur. Le romantisme a eu pour résultat de le tourner en dérision ou de le réfugier dans la folie. Et, chez nous, le désespoir a produit une sorte de repliement sur la vie privée, le goût un peu amer des divertissements et sa justification par l'exercice des arts. C'est pauvre et grimaçant.

La Russie, elle, n'a qu'une erreur à sa charge, l'adoption du marxisme comme unique moyen, non seulement nécessaire, mais suffisant, de la communication, le but étant toujours, comme je viens de le dire, de nous rendre assez intelligents pour que nous puissions nous entendre et bien travailler ensemble. Le problème de la communication est un problème à part, celui de l'utilisation correcte du langage. Sans doute les théories de la connaissance et les doctrines esthétiques n'ont-elles pas su le résoudre, jusqu'ici, d'une façon satisfaisante. Mais, en tout cas, sa solution ne dépend sûrement pas exclusivement d'une bonne organisation de la vie matérielle : elle en serait même plutôt la condition.

Il faut reconnaître que cette erreur est de taille. Mais elle était sans doute aussi inévitable, en tant qu'elle a été la conclusion logique de la philosophie moderne, Descartes engendrant Leibniz, Leibniz Kant, Kant Hegel, Hegel Marx, par élimination progressive de la transcendance, donc de l'universel, au profit d'une dialectique de l'immanence, qui ne peut avoir d'autres lois que la condamnation au travail pour entretenir la vie, et le recours au rêve pour préparer la mort, le tout en l'air.

Je n'en dirai pas davantage sur notre vie spirituelle et celle de nos voisins. Il suffit de lire ce qui s'est écrit ici et là pour apercevoir les différences. Elles se mesurent à l'ampleur des ambitions. Celle qui souleva la littérature russe au XIXe siècle est totale. Les nôtres sont restreintes. Leur prudence n'arrive pas à racheter leur indigence.

A vrai dire, nous ne cherchons plus rien. Nous sommes simplement épouvantés par la marche des événements, sur lesquels nous n'avons plus de prise. La partie du

monde qui a créé les mathématiques modernes au XVIIe siècle, Angleterre, France, Italie, Hollande, Allemagne, s'est à peu près vidée de ses savants et de ses prophètes. Ce sont nos élèves, l'Amérique et la Russie, chacune pour sa part, qui mènent les jeux à présent, l'Amérique celui de la science, la Russie celui du messianisme. Nous, si nous avons un désir secret, ce n'est plus que celui de conserver le plus longtemps possible le bien-être dont nous jouissons, privilège de prestige et avantages matériels et sociaux. En somme, nous finissons de dilapider notre héritage. A proprement parler, ce n'est plus qu'une végétation, un peu brillante encore, mais surtout apparemment du reste, et dans l'ordre de l'existence uniquement.

J'appelle existence ce demi-bonheur qui est fait de la satisfaction qu'on éprouve à ne pas être mort, à pouvoir aller et venir, aider les uns et les autres à ne pas mourir, avoir l'impression qu'on s'intéresse, s'imaginer qu'on comprend et qu'on aime parce qu'on lit et qu'on écrit et parce qu'on essaie en plus de n'avoir rien à se reprocher. Il y manque la vie de l'esprit, qui est le don de soi à la cause du progrès. J'ai dit le mot. Tant pis. Je ne le renie pas. Ne pas croire au progrès, dans notre domaine de la civilisation occidentale, c'est mépriser la plus haute capacité que nous nous attribuons ici : la science. Car la poésie est également une sorte de science, celle de la communication immédiate et délicieuse, sans passage par un travail quelconque à conduire ensemble. C'est s'avouer vaincu et remâcher sa déchéance. La psychanalyse a sans doute été un petit sursaut de vitalité, comme un espoir de remède. Mais elle n'est pas sortie du cercle de la solitude. Il n'y a de recours que dans la vie publique. Celui d'entre nous qui ne participe pas à la grande entreprise de l'humanité à la recherche de son ordre temporel, celui-là, sa vie privée ne peut que le confiner dans l'angoisse et le sentiment de l'inutilité.

Il y a d'autres civilisations, la bouddhique et la musulmane, par exemple, qui n'ont pas connu notre impatience et dont la lenteur, à côté de notre précipitation, ressemble à de l'immobilité. Elles se sont méfiées de la science. Ou peut-être même n'en ont-elles pas eu l'idée, du moins avec la même intensité que nous. Nous, c'est en elle que nous avons mis tout notre espoir. Tchekhov

disait qu'elle est la plus haute manifestation de l'amour. Mon père le croyait aussi. Moi, pareillement. Et toute la Russie a dû le croire en 1917, puisqu'il n'y a pas moyen d'expliquer l'allure gigantesque de la révolution russe autrement que par un greffage du bolchevisme sur le messianisme chrétien : le royaume de Dieu sur la terre pour préparer la fin des temps. Personne ne fera admettre à un paysan de chez nous que les machines sont des instruments du diable. Elles épargnent une telle peine aux cultivateurs, la médecine a épargné tant de douleurs aux malades, que c'est une dérision de se donner l'air de cracher dessus, surtout en plus lorsqu'on avale de l'aspirine dès qu'on a mal à la tête. Il n'y a qu'une indifférence pure, sans doute, c'est celle des animaux ou des végétaux, tous ceux qui ne parlent pas. Encore ne savons-nous pas ce qui se passe dans leur sensibilité lorsqu'ils souffrent ou lorsqu'ils meurent. Nos indifférences, à nous, ne sont que des façons de ruser, par avarice, avec la nécessité d'entreprendre. La conversion de l'Asie à la technique occidentale, qui est faite, celle de l'Islam, qui est en train, même si c'est sous une autre forme, prouvent que le besoin d'intervention dans les événements de la nature, qui est le ressort même de la science, est un besoin universel. Le goût actuel de l'Occident pour le bouddhisme, pour le genre animal, pour l'homme du désert, ne serait que ridicule au contraire, s'il n'était pas surtout un signe de grande fatigue et d'abandon, donc un appel obscur à la pitié. En effet, c'est au moment où la civilisation occidentale achève la conquête du monde par le prestige de ses trouvailles qu'elle est tentée de se retirer dans son coin. On est obligé de se dire que c'est parce qu'elle doute d'elle-même et qu'elle a perdu jusqu'à l'envie de vivre. Notre crise est une crise métaphysique. Nous n'avons pas su honorer notre puissance. Elle nous lâche pour chercher ailleurs une terre un peu plus riche que la nôtre, où elle puisse continuer à s'épanouir.

La vie publique est le lieu de la discussion entre les diverses doctrines, religions, systèmes, qui se proposent à l'humanité comme les instruments de son salut, ou de son perfectionnement, ou de son progrès, peu importe le mot, ils signifient tous la même chose au fond. C'est pourquoi elle est identique à la vie du langage, donc à

celle de l'esprit. Et, lorsque je dis la discussion, j'entends aussi bien la guerre, car la guerre est une des articulations de la logique. Le raisonnement sur la vérité de la vie, par conséquent sur le bonheur qu'elle doit apporter, ne se fait pas exclusivement, en effet, comme dans les mathématiques, à l'aide de notions définies, d'êtres de raison comme on dit souvent, il manie les passions, les maladies, les préjugés, les appétits, les caprices même, parce que tout doit finir par être pacifié, et pas seulement les intelligences, mais aussi les âmes et les corps. La nécessité de la démocratie n'a pas d'autre sens. L'esprit est là pour tous sans exception. Il doit parvenir tôt ou tard à ordonner l'existence tout entière, autrement dit les rebelles également et les déshérités.

Les âmes, il n'est pas bon de vouloir les guérir de la peine de vivre uniquement par le détachement, comme si on essayait de les faire flotter avec aisance entre la vie et la mort, afin qu'elles ne ressentent plus aucune atteinte de l'une ou de l'autre. Là elles s'anémient et se dessèchent. Leur place est dans les corps, avec les corps, pour souffrir ou se réjouir avec eux et pour qu'ils soient soulevés ensemble par le mouvement de l'esprit. Il ne devrait jamais y avoir hésitation ni doute sur ce qui fait le principe même de notre vie, à savoir que celui qui n'avance pas, peu importe que ce soit en zigzags, il pourrit sur place. La véritable question philosophique, la seule, à mon avis, est celle-là. Le reste est affaire de science. Comment se fait-il que nous puissions parler contre l'évidence, ou contre la vie ? Comment se fait-il que nous ayons la faculté de dire n'importe quoi, alors que nous ne pouvons pas vivre n'importe comment ? Ou peut-être dira-t-on que si, qu'en le voulant bien nous pourrions arriver à vivre à notre fantaisie ? Il y suffirait d'un peu de rigueur dans la férocité, ou, justement, dans l'indifférence ? Mais je n'ai découvert nulle part cette dureté sans faille. Il y a toujours à un moment ou à un autre de ce qu'on appelle le cynisme, le suicide, le crime ou la vertu exemplaires, une parole qui ouvre sur un gouffre d'incertitude. Je crois que c'est à cause de la mort qui nous fait peur et qui nous attire à la fois, sans que nous puissions nous décider pour l'un ou pour l'autre.

A l'autre bout de la vie, pour ainsi dire en dessous

d'elle, ce que j'ai appelé l'existence ne s'accomplit en réalité que dans la mort. C'est là seulement qu'on atteint l'immobilité, le silence, par conséquent la liberté. Mourir, alors, est comme si l'on s'arrachait à la vie pour rejoindre une sorte de végétation tranquille, débarrassée des fonctions qui n'ont de sens que par rapport au mouvement, qui n'ont d'utilité que parce qu'elles servent à nourrir la pensée, dont elles sont pour ainsi dire le prix, et souvent terrible. Il ne pourrait donc y avoir de véritable détachement, de pure indifférence, que là où la mort ne serait à aucun degré un objet d'épouvante, ou même de tentation. Car, sinon, elle nous apparaît encore comme une issue, peut-être hasardeuse, mais préférable à l'ennui, lorsque nous nous sentons faibles et abandonnés. Les doctrines de l'indifférence qui se forment chez nous m'ont toujours semblé, à cause de cette nuance de jeu avec le sort, qui est en elles, suspectes de bravade ou, ce qui revient au même, de perversité, disons d'esthétisme. Notre civilisation nous enseigne à redouter la mort, que ce soit par la crainte du jugement ou par l'horreur du néant. Lorsque nous la recherchons, c'est probablement parce qu'elle est le seul recours que nous ayons pour essayer de rompre la servitude de cette éducation. Autrement dit, elle est probablement la seule possibilité que nous ayons d'atteindre l'impossible. Mais notre esprit continue à nous dire que chercher l'impossible est une sorte de sacrilège. Et, en effet, à part ces moments de violence, nous demeurons au niveau de ce qu'on appelle chez nous le bon sens, celui des paysans dans leur rudesse, ou des héros et des saints dans leur exaltation, qui considèrent la mort avec simplicité, comme un passage inévitable, les uns parce qu'ils ne se sentent plus bons à rien lorsqu'ils ne peuvent plus travailler, les autres parce qu'ils aspirent au repos après le grand effort du sacrifice ou du dévouement. Et encore les effraie-t-elle aussi peut-être, à un instant ou à un autre, sans qu'il y paraisse trop. Lorsque j'étais enfant, le désespoir de Jésus m'a donné cette leçon de modestie. S'il était Dieu, ayant pris la forme et la misère de l'homme, c'est que nous tous devons passer par là. S'il était homme, mais assurément parmi les plus grands, quelle chance les petits peuvent avoir d'échapper à ce qui ne l'a pas épargné ?

Depuis, je me suis souvent demandé si la peur de la mort (peut-être un peu plus vive ici qu'ailleurs, et encore comment la mesurer ?) n'était pas effectivement l'origine même de notre entreprise scientifique. Car la science est là parce qu'on ne sait pas vivre et mourir sans se défendre, parce qu'on ne voit pas d'autre moyen pour se défendre que d'attaquer. Est-il raisonnable de penser qu'il puisse y avoir quelqu'un parmi nous, avec le même sang que les autres, les mêmes habitudes, les mêmes lectures de base, qui soit capable de se convertir totalement à la patience, à la lenteur, bref à l'indifférence, qui est peut-être naturelle aux bergers de l'Asie centrale et aux vagabonds du désert ? Et même a-t-on le droit de dire, sans forcer le sens du mot, qu'ils sont vraiment indifférents ? Avec eux, nous avons au moins quelque chose en commun, bien que le reste nous sépare terriblement : ils parlent comme nous parlons. Peut-être un peu moins, mais ils parlent. Or déjà le langage est une connaissance. Et il est, comme toute connaissance, une lutte contre la mort, par un procédé qu'on peut d'ailleurs, grosso modo et en s'amusant un peu, comparer à celui de Gribouille : les mots tuent pour que la mort n'ait plus à s'en occuper. L'objet, l'individu, une fois nommés, encore plus lorsqu'ils sont pris dans une phrase et dans un raisonnement, cessent d'être des existants, des *Seiende* comme on dit, ils deviennent des notions, ils participent à l'immortalité du vocabulaire, à l'action que celui-ci exerce et à l'attention qu'il impose. Peut-on alors honnêtement parler d'indifférence, du moment que l'existence se trouve pour ainsi dire délivrée, sauvée, rattrapée par le langage qui l'enlève à la succession impassible et implacable des faits tout courts, pour la mettre dans le temps des événements que nous ordonnons et, dans une certaine mesure, dominons par le calcul.

Toutefois, l'ambition de l'indifférence, parce qu'elle est celle de la liberté radicale, n'est jamais complètement absente de cette vie régénérée. Elle y brille comme un modèle. Elle attire comme un regret. Nous y tendons comme vers une limite, diraient les mathématiciens. Dans le mouvement qui nous arrache à la solitude, nous continuons à rêver d'elle, nous avons envie, tout d'un coup, de nous installer sur le talus de la route et de

regarder passer les voitures, comme cela, indéfiniment, plus de cahots ni de bruit dans les oreilles, on serait là, dans la chaleur de l'été, et l'on pourrait même croire que ça ne finira jamais. Le langage nous en offre comme l'occasion et la possibilité. Nous pouvons donner à nos discours une allure assez élégante, assez désinvolte pour mimer, à ce qu'on s'y méprenne, le détachement du monsieur qui, tombant dans ce désordre, en apercevrait tout de suite le côté grotesque, et sans se laisser séduire par les feux qui rehaussent le spectacle, sans se laisser jamais entamer par la moindre inquiétude, par la moindre curiosité, par le moindre attendrissement, rigolerait un bon coup, lâcherait deux ou trois mots un peu sentis, puis s'en irait allégrement rejoindre le lieu d'où il était sorti pour venir là. Mais peut-on vraiment appeler cela un style de pensée et de vie ? J'en doute. Si je me méfie de l'indifférence, c'est parce que je me méfie des hommes. Je ne les crois pas si entiers, ni si braves, ni si gracieux. C'est, en tout cas, ce que la guerre m'a appris. Dans la merde, on ne peut guère s'empêcher de se plaindre, d'appeler au secours ou de raconter. Je ne crois pas non plus qu'il y ait une seule parole juste dans le monde qui n'ait pas été enfantée dans la douleur, comme on dit pour les enfants. Alors, puisqu'il n'y a pas moyen de faire autrement, le plus économique est de ne pas marchander. La vie est comme les vêtements qu'on achète. Plus on la paye cher, meilleure est sa qualité. Quand on y regarde trop, on n'a que de la saloperie.

J'ai l'impression que c'est ce qui nous est arrivé ces derniers temps. Notre quart de victoire en 14-18 nous avait coûté trop cher. Depuis, nous avons voulu nous rattraper. Le résultat est que nous avons tout perdu.

Il n'y a plus de nation française, à proprement parler. Elle est en train de se décomposer. D'abord, elle ne peut plus garantir son territoire contre les invasions, même avec ses alliances, parce qu'elle n'est plus assez puissante, et depuis longtemps déjà, pour le faire toute seule, et parce que ses alliés ne peuvent pas accourir assez rapidement pour empêcher les occupations. C'est pourquoi elle voudrait bien pouvoir se déclarer neutre. On n'aurait pas le droit d'entrer chez elle. Ou bien encore elle se demande si elle ne pourrait pas réussir

à éviter les conflits qui la démoliraient, par le jeu un peu subtil de l'arbitrage et de la conciliation, entre l'Amérique et la Russie. Je n'insisterai pas, ce serait douloureux. Chacun connaît suffisamment les dangers qui résultent de notre situation géographique au bout de la grande plaine du Nord, chacun sent bien la fragilité de nos calculs relatifs à une influence possible de notre esprit de modération sur les autres appétits. Si nous n'avions pas le nôtre, aussi, qui est d'être tranquilles, nous serions plus forts. Il y a longtemps qu'on s'est aperçu que, s'il y a une chance de pouvoir désarmer la violence, autrement qu'en lui opposant une autre violence qui l'effraie, ce n'est que par une certaine douceur. Et encore cette règle n'a-t-elle été applicable jusqu'ici avec un certain bonheur que dans le domaine de la vie privée. Évidemment à qui n'a rien on ne peut rien ôter. Seulement, nous sommes loin de n'avoir rien et de ne rien vouloir avoir. En réalité, nous misons sur notre culture. C'est là qu'il faut en venir tout de suite. Cette culture, quelle est au juste sa valeur, à côté de son prestige ? Tout ce que j'ai dit depuis le début de cette tentative de bilan doit en faire douter. Je reconnais que pour moi elle se réduit à peu de chose, dans l'ordre de ce que j'appelle la vérité de la vie. Le mieux est donc de ne pas attendre plus longtemps pour en parler.

J'ai dit qu'elle est prestigieuse. C'est vrai. Combien d'étrangers espèrent que nous allons pouvoir enseigner au monde d'aujourd'hui, qui serait un peu fou, l'art de vivre enfin à la mesure de l'homme, ni trop bestialement, ni trop angéliquement, parce que, dans les deux cas, c'est la cruauté seule qui gagne. Un peu de Pascal, beaucoup de Montaigne. Pas de guerres, évidemment, ce serait monstrueux. Mais pas une idylle non plus, naturellement, à la façon des anciens rêves de l'âge d'or, ce serait trop naïf. Non, des drames passionnels tant qu'on en voudra; au contraire même, ça meuble la vie ; la férocité qui convient à la conduite des affaires, il faut se défendre ; et puis là-dessus, pour tout racheter, une chanson d'amour, des romans et des pièces de théâtre à la fois distrayants et avec des pensées profondes, quelques pamphlets et manifestes, qui déchargent la bile, on devrait pouvoir s'en tirer ainsi, sans trop de monotonie et sans trop de casse non plus. Après, ma foi,

après comme après. La France est encore le pays où il fait le mieux vivre. Dans l'ensemble, on n'y est pas mal reçu, il y a partout des églises et des châteaux à visiter, les musées sont plutôt riches, tout ce qu'il y a de bon dans le domaine des lettres et des arts vient se faire applaudir à Paris, le climat est agréable, les gens savent s'habiller, rien que les regarder est un plaisir, on a vraiment l'impression, étant ici, qu'on vit dans un pays civilisé, en tout cas, on n'y est pas spécialement tracassé par la police ou par les préjugés, et, pour ce qui est de la conversation, elle ne manque jamais. Que demander de plus, en effet ?

Le malheur est que ce repli sur la douceur de vivre est une position très vulnérable. C'est même, j'en ai peur, une véritable défaite. Il suffit de rien pour que notre sagesse, qui en est le soutien, cesse d'être distinguée et tourne à l'amertume, pour que notre sensibilité, qui nous a amenés là, perde sa retenue et verse dans une forme ou dans une autre de la psychasthénie. C'est que nous ressemblons trop à des adolescents attardés, que nous avons leur inconstance et leur fragilité. Il faut dire aussi que nous l'avons voulu, puisque c'est là que nous avons mis notre idéal de jeunesse et de fraîcheur. En réalité, potaches que nous sommes, notre seule impulsion, là dedans, a été de vouloir renoncer à être des bourgeois, pour ne plus parler comme Taine ou Liard, pour ne plus écrire comme Henri de Régnier ou Paul Bourget, pour ne plus raisonner comme Thiers ou Raymond Poincaré. Mais, pour le reste, nous restons des écoliers et nous savons bien que nous avons encore tout à apprendre de la vie. Nos communistes se nourrissent de Marx et de Lénine, nos philosophes de Hegel et de Heidegger, nos romanciers de Dostoïevski et de Melville, nos moralistes de Kierkegaard et de Nietzsche, nos socialistes louchent sur la Suède et l'Angleterre, autant de manuels très indigestes parce qu'ils sont écrits en langues étrangères, et surtout parce qu'ils répondent à des passions autrement vivaces que les nôtres. Tout cela est un peu factice. Non, ce qui nous convient vraiment et même, dirai-je, uniquement, c'est notre peinture et notre poésie, seuls biens que nous ayons en propre, avec nos corps, qui seraient un peu frêles pour de plus vastes entreprises. Encore a-t-il fallu, cette peinture

et cette poésie, qu'elles soient sérieusement secouées depuis le début du siècle par une sorte de remords, ou de repentir, comme on voudra, ou de crainte d'être coupables, ou de peur du néant, car elles ne voyaient plus autour d'elles dans le monde que magie, sorcellerie, astrologie, haine de la vie, romantisme, intuition, mysticisme, primitivisme, etc., enfin, bref, tout ce qui, très hostilement, menaçait d'achever de détruire en nous l'impression que nous avions encore, et qui était bien agréable, que nous étions les plus intelligents, les plus justes, les plus équilibrés et les plus heureux des hommes sur la terre. Ce n'est pas par nationalisme que je dis cela, Dieu m'en garde. Je peux m'accuser moi-même d'être autant Russe que Français, à force d'avoir passé la moitié de mon âge mûr à parler et à aimer une autre langue que la mienne. En plus, je trouve que, de toute façon, il vaut mieux s'ouvrir à toutes les tentations, et même à tous les malheurs, que de mariner dans son ignorance et sa petite satisfaction. Non, c'est parce que je crois que nous n'avons pas encore été jusqu'au bout de la révolution dans laquelle jusqu'ici nous n'avons hasardé que nos âmes en essayant de préserver nos corps et qu'il faudra bien, tôt ou tard, que nous y arrivions. Nous ne pourrons pas demeurer ainsi très longtemps un pied en l'air, l'autre à peine par terre. Premièrement, il y a contradiction à ne jurer que par l'individu, la personnalité, la liberté, lorsqu'on se cherche partout des maîtres, en priant le bon Dieu de ne pas en découvrir, donc lorsqu'on a perdu l'exercice de la pensée en abandonnant jusqu'à l'idée d'avoir ses propres principes. Deuxièmement, toute révolution ne s'accomplit que lorsqu'elle aboutit à une application dans la conduite de la vie, privée et publique, lorsqu'elle produit une morale et une politique. Une parole n'est rien, tant qu'elle n'est pas suivie de l'acte qu'elle veut signifier. Nous avons voulu cesser d'être des bourgeois, mais nous ne sommes encore rien d'autre que des anciens bourgeois qui ne veulent plus l'être et qui ne savent pas quoi être à la place.

Des artistes seulement, peut-être ? Mais à l'art il faut un public, comme à l'esprit un corps. Car c'est un commerce. Une nation ne peut pas être une nation

d'artistes, avec le reste du monde pour clients. C'est peut-être effectivement notre rêve, depuis que Renan est notre grand homme, les sages gouvernant l'univers par la seule puissance de leurs suggestions, la meilleure manière de dominer sans être trop responsables. Mais c'est impossible, nous n'y arriverons pas. Les autres ne sont pas si bêtes. Je me dis parfois, entre parenthèses, que là est peut-être l'explication d'un événement, qui est capital dans notre histoire et que je ne comprends pas très bien. Au XVIIe siècle, notre fort était la littérature, la philosophie, les mathématiques, enfin le domaine du raisonnement par le moyen du langage. Et nous étions, grosso modo, les premiers de notre classe occidentale en ces matières. Au XVIIIe siècle, nous en avons profité, en récoltant ce que les autres avaient semé. Puis, au XIXe siècle, nous avons changé et nous nous sommes mis surtout à la peinture. Je veux dire que notre peinture, à partir du XIXe siècle, a pris nettement la tête de la peinture mondiale, alors que notre littérature, notre philosophie, nos mathématiques devenaient un peu secondaires et provinciales à côté des autres, la philosophie et les mathématiques allemandes, la littérature russe et même l'anglaise. C'est peut-être que nous avions senti, dès le XVIIIe siècle, que nous perdions notre place de penseurs pour les autres. La métaphysique allemande s'était constituée avec Leibniz, puis Kant, contre la nôtre. Notre intelligence se contentait d'être surtout politique et sociologique. Alors, pour nous rattraper, nous aurions choisi un autre mode de communication, donc de conquête aussi, naturellement, plus modeste à la fois et plus facile à imposer que l'autre, à savoir la peinture. Chacun peut regarder un tableau, même s'il parle chinois ou malgache. Chacun peut en être saisi sans avoir à prononcer un mot. Mais cela nous conduisait logiquement à la magie. Car régner par le geste, comme le fait un peintre, avec ce que le geste peut avoir de rituel, et de quasi sacré, est plus diabolique que proposer des systèmes ou des formules qui sont toujours discutables ou contestables. Chacun se donne voix au chapitre lorsqu'il s'agit de vocabulaire. Mais qui se risque à peindre et à opposer là une œuvre à une autre, pour devenir, lui aussi, un sorcier ?

Depuis, on s'est mis à écrire chez nous comme on

peint, et à peindre comme on devrait écrire. Ce sont les peintres qui raisonnent, et les écrivains ne font plus guère que décrire.

Cependant, continuons sur notre culture. Lorsqu'on veut être artiste, c'est qu'on éprouve le besoin de méditer et de se recueillir après avoir rompu avec ses origines. On espère arriver à découvrir un jour quelque forme ou quelque pensée nouvelle, dont l'humanité sera reconnaissante et que, donc, elle paiera. Toutefois, en attendant, on est un peu en l'air. On a quitté une chaise et on n'a pas encore trouvé celle qui la remplacera. On vit sur la confiance, celle des autres et la sienne. C'est aussi l'impression que me fait présentement la culture française. Je dirai même, tout à l'heure, que je nous compare à un boursier : s'il réussit, c'est parfait, sinon il aura seulement fait des dettes. L'Amérique protège notre indépendance depuis une bonne douzaine d'années, mettons depuis 1942. A ce moment-là, elle nous a prouvé qu'elle était capable de nous libérer de l'occupation nazie. Depuis, c'est grâce à elle que le régime des démocraties populaires ne s'est pas étendu à l'Europe occidentale. Nous sommes dans sa zone. Elle fait ce qu'il faut pour ne pas nous lâcher. Et nous, je ne vois pas que nous ayons tellement envie, même les communisants, de passer de l'autre côté. La liberté et le bien-être ont leur prix. Ils permettent au moins de vivre d'une façon et de parler d'une autre. Mais, pour bien faire, dans vingt ans, peut-être même avant, il faudrait que nous ayons déjà quelque chose à montrer. C'est bien ce qui me préoccupe. Le temps passe et nous ne travaillons guère. Nous apportons surtout les œuvres d'autrefois. Ce n'est pas très régulier.

En 1914, nous avions encore notre structure propre. C'était celle des Droits de l'Homme. L'Affaire Dreyfus derrière nous, la résistance à l'impérialisme allemand devant nous. Où en sommes-nous maintenant ? Si mon exemple peut vous être utile, je vais vous raconter ce que j'ai vu et observé. J'ai grandi, comme tout le monde, dans le culte de la Révolution, particulièrement celui de la fameuse déclaration, qu'on nous faisait apprendre par cœur à l'école primaire. Mon père était instituteur. Il croyait certainement en Dieu, mais comme un homme simple, qui s'est soumis une fois

pour toutes à la règle de la naissance et de la mort, et qui compte obscurément, ici ou ailleurs, sur une récompense pour les justes, sur la punition des méchants. C'est la condition de la vie. Avec cela, le cœur était comblé. Cependant, il n'y avait pas grand-chose pour l'intelligence. Or l'intelligence, pas contente, a fait des malheurs. Le sien d'abord, au reste. Avant la séparation, mon père chantait à l'église, comme beaucoup de maîtres d'école, et il sonnait les cloches. C'était en quelque sorte la tradition. Ensuite il abandonna, parce qu'il avait besoin de prendre ses précautions pour que nous puissions faire des études : impossible sans bourses, donc il fallait être du côté de ceux qui distribuaient les bourses. Mais ce ne fut pas un drame. En tout cas, je n'ai jamais entendu dire qu'il en ait souffert. Il vivait pour la justice. La justice ne dépend pas de comédies pareilles. Et l'Église n'était pas tellement pour la justice, la terrestre, je veux dire, qu'il ait dû la regretter. Elle était contre la science et contre le socialisme. Lui était secrétaire de mairie, en plus de son école. Il aidait tous ceux qui venaient le trouver à se défendre contre les caprices, contre les grossièretés ou contre les négligences de l'administration. C'était sa vocation : instruire et protéger, autant que possible même élever et favoriser. Avec ma mère qui travaillait également toute la sainte journée pour qu'on joigne les deux bouts à la maison et qu'on ne lâche pas les ambitions, je ne pouvais pas avoir de meilleurs maîtres. Je n'en ai pas eu d'autres en France. Car ceux que j'ai approchés ensuite, beaucoup plus savants qu'eux, et dont j'aurais pu recevoir des leçons, ou bien ne valaient pas mieux qu'eux, ou bien valaient nettement moins pour ce qui est de la générosité ou du dévouement à la justice. Mon père se trompait sans doute à moitié : on ne peut pas être toujours à demander l'impossible. Et la vie, qu'elle soit privée ou publique, n'est pas non plus une suite d'examens, qu'on passerait ou qu'on raterait, avec bonnes ou mauvaises notes dans un dossier à suivre, avancements, récompenses et tout. Il y avait en lui à la fois le goût de l'héroïsme et celui du mandarinat, qui ne vont pas ensemble. Mais les autres n'avaient pas mieux à proposer. Toujours le citoyen contre les pouvoirs. Ça ne fait que de la solitude. Et, en plus, il y avait longtemps

qu'ils avaient répudié le genre don Quichotte, comme un peu trop bête, sauf pour les romans, où c'est agréable à voir. En tout cas, ce qu'ils m'ont enseigné, ma mère et lui, est bien l'essentiel. A vrai dire, c'est presque tout ce qu'il y a à savoir : que, si la vie ne sert pas à faire de la justice, ou de la vérité, c'est pareil, elle ne sert à rien et elle est malheureuse. Le reste n'est que la question des moyens ; là-dessus, on peut en apprendre tous les jours, de n'importe qui, de n'importe quoi, lorsqu'on en a envie, il y faut seulement beaucoup de patience et de modestie. Depuis qu'on a renoncé chez nous à chercher la vérité, à croire même à la vérité, pour ne plus s'occuper que d'histoire, depuis qu'on n'enseigne plus la métaphysique et la morale, sous prétexte que les anciennes ne valaient rien, ça ne va pas et ça ne peut pas aller.

J'ai eu recours ensuite à la Russie, pour qu'elle m'aide à ne pas me décourager. Voici comment cela s'est produit, presque par hasard. Je m'ennuyais à l'École normale et à la Sorbonne, où il n'y avait rien pour mon cœur, comme je l'ai déjà dit, pas grand-chose non plus pour mon intelligence, puisqu'on n'y parlait pas de ce qui m'était nécessaire.

Ce que j'y apprenais, à savoir comment les autres, avant nous, avaient vécu et pensé, d'abord était sans fin, car il y en avait tant que je ne connaîtrais jamais et qui n'avaient même rien dit pour qu'on les connaisse, ensuite ne m'enseignait pas ce que je devais penser et faire. A la Sorbonne, on enseigne à enseigner, pas du tout ce qu'il faut ou faudrait enseigner pour que l'enseignement ait un sens. En plus, j'étais encore trop jeune pour ne pas espérer que ce n'était pas partout pareil. La vie devait bien continuer quelque part, puisqu'elle ne s'était pas arrêtée, même chez nous, pendant la guerre. Je n'étais pas mort, je n'avais pas été tué, des hommes de prix l'avaient été sans que j'y aie rien pu, je ne pouvais choisir qu'entre mourir pour être avec eux, ou vivre pour obéir à la loi des orties qui repoussent dans les gravats. Mais n'être ni mort ni vivant, vivoter, végéter, sans plan pour l'avenir, à conserver ce que nous avions, à vénérer ce que nous avions eu, cela, je ne le pouvais pas. Je n'aimais par goût ni les musées, ni les bibliothèques, je n'aimais dedans que ce qu'on pouvait en tirer pour que le lendemain ne ressemble pas à la veille, non pas

sans doute pour qu'il n'y ait plus la guerre, cela je ne le croyais pas possible, mais au moins pour qu'on n'ait pas été tué inutilement à la dernière, pour qu'on cesse d'appeler une victoire ce qui n'en était que le quart, ou peut-être même moins, et pour qu'on ne nomme plus vie ce qui n'était qu'une sorte de grimace à son image dans un morceau de verre. J'ai eu à ce moment-là, sans les connaître, parce qu'ils ne s'étaient pas encore manifestés, la même tentation que les surréalistes. Après tout, la barbe. Du moment qu'il y aurait toujours pour chacun la garantie d'une consolation ou d'une autre, un coin de ciel, une rencontre émouvante, un texte un peu sacré, la conviction, un peu puérile à ce niveau, mais précieuse quand même, que tout n'est jamais joué d'avance, il n'y avait pas à se ronger les sangs. Mais je n'ai pas marché. C'était d'une élégance un peu facile, je trouvais, et surtout trompeuse. Il fallait avoir tué père et mère pour s'en contenter, ou bien se battre sérieusement les flancs pendant des années. En tout cas, ce n'était sûrement pas pour cela que mes copains s'étaient fait buter, comme on disait. Ce n'était pas pour cela non plus que j'en avais réchappé. En Russie, il y avait eu Tolstoï, Dostoïevski et la Révolution. J'eus envie d'aller voir par là.

J'ai préféré l'École des Langues orientales à la Sorbonne, et même à l'École normale, parce qu'il y faisait plus chaud. Je ne parle pas des calorifères, naturellement. On lisait Tchekhov au cours de russe en deuxième année, « nous nous reposerons, oncle Vania, nous verrons le ciel en diamants », etc., etc. C'était un peu gênant à côté de Giraudoux, mais j'aimais mieux tout de même. Je comparais Tolstoï à Victor Hugo, Dostoïevski à Balzac ou à Stendhal, ledit Tchekhov à Maupassant ou à Jules Renard, d'égal à égal en somme, toutes proportions gardées. Mais c'était toujours un peu comme la richesse et l'aisance, la fécondité et une sorte de maigreur, l'insouciance et la parcimonie. Irait-on, en plus, à l'Alliance française apprendre comment il faut parler dans la rue à un bonhomme quelconque de chez nous, en expliquant *Les Misérables* ou *Eugénie Grandet*, et je prends exprès ce qui s'adapterait le mieux dans notre littérature à ce genre d'exercice ? En russe, il n'y a pas une langue littéraire pour ceux qui savent et

une autre pour les autres. C'est la même. Non, la différence était sensible. Et la voici pour qu'elle soit formulée.

On ne peut pas être contre la République. Mais la nôtre n'en est pas une. C'est une fausse aristocratie, parce que, dans son domaine, il y a les colonies et que les colonies, ou bien ce n'est pas juste, ou bien c'est trop difficile. Sans doute aurions-nous pu avoir, au moins théoriquement, avec nos ressortissants d'outre-mer, comme on les appelle aujourd'hui, le contact que l'on a d'ordinaire avec son peuple. Mais nous ne l'avons pas eu, prétention ou mauvaise volonté. Nous leur apportions notre culture sans connaître les leurs et surtout leurs langues. Il n'y avait pas échange. Nous les obligions, mais nous nous considérions à peine comme leurs obligés. Ce n'est pas une bonne règle entre hommes. Au contraire, la Russie a été, au XIXe siècle, une véritable aristocratie. Ceux qui étaient privilégiés ne pouvaient pas se sentir d'une autre essence que leurs sujets parce qu'ils parlaient la même langue qu'eux, qui était aussi, ou à peu de choses près, la langue de la liturgie qu'ils écoutaient ensemble le samedi et le dimanche. Il ne leur était jamais venu à l'idée d'écrire dans un autre russe que celui de tous les jours. C'est pourquoi, sans doute, ils ont éprouvé très tôt la honte d'être privilégiés. Lorsqu'ils ont décidé de conduire la Russie vers la Révolution, ils l'ont fait pour la justice. Ils étaient malheureux d'être riches, d'être oisifs, d'être doués. Ils ont cherché comment le rendre à ceux qui n'avaient rien. Nous, nous n'avons pas connu ces sortes de repentirs. Notre bourgeoisie, au contraire, cultivait, pour asseoir sa domination sans doute, le mensonge et l'art, en se faisant un idiome à soi, de plus en plus secret, de plus en plus cabalistique. J'ai dit autrefois que nous vivions comme des seigneurs ruinés qui ne voudraient pas avoir l'air de déchoir. Le mot est inexact. Nous n'avons guère été, par rapport à nos colonies, malgré de bonnes apparences, que des parvenus. C'est cela qui a été grave et qui continue à l'être. Nous avons profité, nous profitons encore, sans redevoir assez. On ne peut pas bien gouverner dans la satisfaction, il faut qu'on n'oublie jamais qu'on est le débiteur de ceux que l'on gouverne. Cela est vrai pour les parents comme pour les chefs d'État. Celui qui commande doit la vérité à

ceux qui obéissent. Les autres ne doivent que leur argent, leur sang, leur travail, leur soumission, puisqu'ils ne parlent pas. Or qui gouverne sans mentir ou bien se tromper ? C'est pourquoi les comptes sont si difficiles à tenir. Et comment distinguer l'erreur du mensonge ? Ceux qui nous ont dit que nous étions vainqueurs en 1918 mentaient-ils ou se trompaient-ils ? De Gaulle, lorsqu'il a dit en 1940 que nous n'avions pas perdu la guerre, mais seulement une bataille, mentait-il ou se trompait-il ? Ceux qui disent qu'ils n'aiment pas la vie, et qui cependant continuent à vivre, mentent-ils ou se trompent-ils ? Peut-être faut-il qu'elle ait été dénoncée publiquement pour qu'une erreur devienne un mensonge, et ce serait à cela finalement que servirait la littérature, pour qu'on avance tous ensemble d'une façon certaine, si lente soit-elle, dans la connaissance de la vérité ? Je le crois et je crois que c'est pour cela, précisément, qu'il faut qu'il y ait une communauté de langue pour faire une civilisation. Toute civilisation qui n'arrive pas à se constituer une langue commune dépérit. C'est le cas de notre empire, qui est une vraie tour de Babel. Il lui manque, en plus, le sentiment qu'elle en est une. A l'École des Langues orientales, on enseigne, entre autres, l'arabe, le malgache, l'annamite, le chinois. De mon temps, il y avait deux, trois, quatre, cinq élèves au maximum dans ces sections-là, pas beaucoup plus d'ailleurs pour le russe. Pourtant parmi ceux qui nous assuraient notre bien-être et notre puissance, alors, il y avait beaucoup d'Arabes, de Chinois, de Malgaches, d'Annamites et même de Russes. Les Arabes ont, en plus, combattu pour nous. On pourrait presque en dire autant des Russes, mais ce serait plus compliqué. Cependant, nous n'avons pas fait grand effort pour communiquer directement avec eux. Nous nous sommes contentés de leur apprendre le français, comme si c'était de l'égalité et de la démocratie qu'eux parlent notre langue et que nous ne parlions pas la leur. Je ne dis pas que ç'aurait été facile, mais ce n'est pas une raison pour s'imaginer qu'on est en règle avec la vérité, lorsqu'on en est si loin.

(A suivre.) BRICE PARAIN

RECHERCHES

NAISSANCE DE L'ART

Il est bien vrai que Lascaux nous donne le sentiment de la merveille : cette beauté souterraine, le hasard qui l'a conservée et révélée, l'ampleur et l'étendue des peintures qui ne sont pas là à l'état de traces ou d'ornements furtifs, mais comme une présence dominatrice, espace presque intentionnellement consacré à l'éclat et au prodige des choses peintes, dont les premiers spectateurs ont dû subir, comme nous et avec autant de naïf étonnement, la révélation merveilleuse, lieu d'où l'art rayonne et dont le rayonnement est celui d'un premier rayon, premier et pourtant accompli. La pensée qu'à Lascaux nous assistons à la réelle naissance de l'art et qu'à sa naissance l'art se révèle tel qu'il pourra infiniment changer et incessamment se renouveler, mais non pas s'améliorer, voilà ce qui nous étonne, nous séduit et nous contente, car c'est ce que nous attendons de l'art : que, dès sa naissance, il s'affirme et qu'il ne soit, chaque fois qu'il s'affirme, que sa perpétuelle naissance.

Cette pensée est une illusion, mais elle est vraie aussi, elle dirige et tend notre recherche admirative. Elle nous révèle d'une manière sensible cette extraordinaire intrigue que l'art poursuit avec nous-mêmes et avec le temps. Que Lascaux soit ce qu'il y a de plus ancien et qu'il soit comme d'aujourd'hui ; que ces peintures nous viennent d'un monde avec lequel nous n'avons rien de commun et dont nous pouvons à peine supposer les contours, et qu'elles nous fassent cependant, par delà les questions et les problèmes, entrer dans un espace d'intime connaissance, cette surprise accompagne toutes les

œuvres des époques disparues, mais, dans la vallée de la Vézère, où nous avons de plus le sentiment d'une époque où l'homme commence tout juste d'apparaître, la surprise nous surprend encore davantage, tout en confirmant notre foi dans l'art, dans ce pouvoir de l'art qui partout nous est proche, d'autant plus qu'il nous échappe.

« Si nous entrons dans la caverne de Lascaux, un sentiment fort nous étreint que nous n'avons pas devant les vitrines où sont exposés les premiers restes des hommes fossiles ou leurs instruments de pierre. C'est ce même sentiment de présence — de claire et brûlante présence — que nous donnent les chefs-d'œuvre de tous les temps. » Pourquoi ce sentiment de présence ? Pourquoi, en outre — naïvement, — admirons-nous ces peintures, parce qu'elles sont admirables, mais aussi parce qu'elles seraient les premières, œuvres où l'art sort visiblement et impétueusement de la nuit, comme si nous avions là, devant nous, cette preuve du premier homme que nous recherchons avec une curiosité inexplicable et une passion infatigable ? Pourquoi ce besoin de l'origine, mais pourquoi ce voile d'illusion dont tout ce qui est originel semble s'envelopper, dissimulation narquoise, essentielle, et qui est peut-être la vérité vide des choses premières ? Pourquoi cependant l'art, même s'il est engagé dans la même illusion, nous laisse-t-il croire qu'il pourrait représenter cette énigme, mais aussi la trancher ? Pourquoi, parlant du « miracle de Lascaux », Georges Bataille peut-il parler de « la naissance de l'art » ?

Il faut dire que le livre qu'avec l'aide de Skira il vient de consacrer à Lascaux est si beau qu'il nous persuade par l'évidence de ce qu'il montre [1]. De ce que nous voyons et de ce qu'il nous invite à voir — par un texte qui est sûr, savant et profond, mais qui reste surtout en une communication inspirée avec les images de Lascaux, — nous ne pouvons qu'admettre l'affirmation et reconnaître le bonheur. Il me semble que l'un des grands mérites de ce livre est de ne pas faire violence aux figures qu'il arrache pourtant à la terre : de chercher à les éclairer selon la clarté qui émane d'elles et qui est toujours plus claire que tout ce que les explications nous

1. Georges BATAILLE, *La Peinture préhistorique : Lascaux ou la naissance de l'art* (Skira).

offrent pour les éclaircir. Il nous importe certes de savoir que ce cortège, parfois solennel, parfois exubérant, de figures animales qui tantôt se composent, tantôt s'enchevêtrent, a un rapport avec des rites magiques et que ces rites expriment un rapport mystérieux — rapport d'intérêt, rapport de complicité et presque d'amitié — entre les hommes chasseurs et le foisonnement du règne animal. Cérémonies que nous ne connaissons pas, que les spécialistes toutefois essaient d'imaginer en évoquant ce qu'ils savent des civilisations primitives d'aujourd'hui.

Ce sont là des interprétations vagues, mais sérieuses. Elles font surgir un ensemble lourd, sombre, compliqué et lointain. Mais, si le monde de Lascaux est ainsi un monde d'obscure sauvagerie, de rites mystérieux et de coutumes inapprochables, les peintures de Lascaux nous frappent tout au contraire par ce qu'elles ont de naturel, de joyeux et, à la faveur des ténèbres, de prodigieusement clair. Sauf une scène cachée dans un puits et mise à part la figure un peu travestie qu'on appelle « la licorne », tout s'y offre à nos yeux dans un contact heureux, immédiatement heureux et avec la seule surprise que nous cause la familiarité des choses belles. Images sans énigmes, d'un style raffiné, élaboré, mais jaillissant, qui nous donne le sentiment d'une spontanéité libre et d'un art insouciant, sans arrière-pensée, presque sans prétexte et ouvert joyeusement sur lui-même. Rien d'archaïque en elles, moins archaïques peut-être que les premières formes de l'art grec, et rien qui soit plus dissemblable de l'art contorsionné, surchargé et fascinant des sauvages d'aujourd'hui. Il faut dire que, si les hommes du XVIIIe siècle étaient descendus dans la caverne de Lascaux, ils auraient immédiatement reconnu, sur les sombres parois, les signes de l'humanité idyllique des premiers temps, heureuse, innocente et un peu simple, qu'ils fréquentaient dans leurs rêves. Nous savons que ces rêves sont des rêves. Mais, quoique moins naïf qu'eux, l'art de Lascaux semble leur donner la garantie de sa simplicité inexplicable, nous dépaysant, mais par sa proximité et par tout ce qui nous le rend immédiatement lisible, mystérieux comme art et non pas art du mystère, ni du lointain.

***

Art qui vient donc à notre rencontre du fond des millénaires, dans sa légèreté d'évidence, avec ce mouvement de troupeau en marche, de vie de passage qui anime toutes les figures, et où nous croyons toucher, par une illusion plus forte que les théories, le seul bonheur de l'activité artistique : la fête de la découverte heureuse de l'art. L'art est ici comme sa propre fête, et Georges Bataille, suivant des pensées qui nourrissent depuis longtemps sa recherche, montre que les peintures de Lascaux sont probablement liées à ce mouvement d'effervescence, à cette générosité explosive de la fête, lorsque, interrompant le temps de l'effort et du travail, l'homme — alors pour la première fois vraiment homme — revient, dans la jubilation d'un bref intermède, aux sources de la surabondance naturelle, à ce qu'il était quand il n'était pas encore, brise les interdits, mais, par le fait qu'il y a maintenant des interdits et qu'il les brise, s'exalte bien au-dessus de l'existence d'origine, se rassemble en elle tout en la dominant, lui donne l'être tout en la laissant être — ce qui est au principe de tout mouvement de représentation artistique. Comme si l'homme venait à lui-même en deux temps : il y a ces millions d'années durant lesquelles, en des lignées qui aboutissent souvent à tout autre chose qu'à des hommes, ces êtres aux noms rudes, l'Australopithèque, le Télanthrope, le Sinanthrope, se redressent, se servent d'un tibia pour combattre, cassent l'os pour en utiliser les éclats, en attendant de faire éclater la pierre, font des choses des outils, puis des outils avec les choses, s'écartent ainsi dangereusement de la nature, la détruisent, apprennent à connaître la destruction et la mort et à se servir d'elles. C'est le temps infini durant lequel le pré-homme, avant d'être un homme, devient un travailleur.

Nous ignorons naturellement quel « sentiment » celui-ci a éprouvé quand, par ces prodigieuses innovations, il a commencé d'occuper une place à part et de se séparer de l'ensemble des espèces vivantes. Nous sommes tentés de lui

attribuer je ne sais quel mouvement d'orgueil, de puissance, de cruauté inquiétante, mais superbe. Peut-être en fut-il parfois ainsi. Mais tout indique cependant que, de ses premiers pas vers l'humanité, l'homme a gardé un souvenir de détresse et d'horreur. Tout nous oblige à penser que l'homme latent s'est toujours senti infiniment faible en tout ce qui l'a rendu puissant, soit qu'il pressente le manque essentiel qui seul lui permet de devenir quelque chose de tout autre, soit que, devenant autre, il éprouve comme une faute tout ce qui le conduit à faire défaut à ce que nous appelons la nature. Ce vide entre lui et la communauté naturelle, c'est ce qui semble lui avoir révélé la destruction et la mort, mais c'est aussi de ce vide qu'il a appris à se servir, non sans peine ni retour : usage et approfondissement de sa faiblesse pour devenir plus fort. Les interdits dont Georges Bataille suppose qu'ils ont, dès l'origine, tracé un cercle autour des possibilités humaines — interdits sexuels, interdits sur la mort, le meurtre — seraient là comme des barrages pour empêcher l'être qui avance hors de lui-même de revenir en arrière, pour l'obliger à persévérer dans cette voie dangereuse, douteuse, presque sans issue, enfin pour protéger toutes les formes d'activité pénibles et contre nature qui ont achevé de prendre forme dans le travail et par lui.

Nous arrivons ainsi à ce vieil homme de Neanderthal dont nous savons que nous ne sortons pas directement et que nous l'avons détruit. C'est un être dont on parle généralement sans tendresse, pourtant grand travailleur, maître des outils et des armes, peut-être organisateur d'ateliers, connaissant et respectant la mort, entouré donc probablement d'interdits et ayant ainsi en main la clé de l'avenir humain dont il ne lui est pas donné de se servir. Que lui manque-t-il ? Peut-être seulement d'être capable de rompre, par un mouvement de légèreté, de défi et de force inspirée, les règles dont se protègent en lui sa force et sa faiblesse. C'est cette transgression finale qui seule a vraiment scellé l'humanité en l'homme. Si l'on pouvait, rêvant sur les schémas que nous proposent parfois les savants, user d'un langage tout approximatif, on pourrait dire qu'il y a eu, au cours de cette fabuleuse randonnée, deux sauts, deux moments de transgression

essentiels [1] : l'un par lequel le pré-homme fait violence aux données naturelles, se redresse, se dresse contre soi, contre la nature en soi, devient un animal dressé par lui-même, travaille, devient alors quelque chose de peu naturel, aussi peu naturel que le sont les interdits qui limitent ce qu'il est au bénéfice de ce qu'il pourra être. Cette première transgression, décisive, semble cependant n'avoir pas suffi, comme si la séparation de l'homme et de l'animal ne suffisait pas à faire un homme qui fût notre semblable. Il y faut cette autre transgression, transgression elle-même réglée, limitée, mais ouverte et comme résolue, par laquelle, *un instant*, les interdits sont violés, l'écart entre l'homme et son origine remis en question et en quelque sorte récupéré, exploré et éprouvé, contact prodigieux avec toute la réalité antérieure — et d'abord la réalité animale, — et ainsi retour à l'immensité première, mais retour qui est toujours plus qu'un retour, car celui qui revient, même si son mouvement lui rend l'illusion d'abolir deux millions d'années de contrainte, de dressage et de faiblesse pendant lesquelles il s'est condamné à être un roseau pour devenir pensant, prend aussi conscience tumultueusement de cet impossible retour, prend conscience des limites et de la force unique qui lui permet de briser ces limites, ne se perd pas seulement dans un rêve d'existence totale, mais s'affirme comme ce qui s'ajoute à cette existence et, plus secrètement, comme la part infime qui, *à distance*, et par un jeu ambigu, peut se rendre maître du tout, se l'approprier symboliquement ou communiquer avec lui en le faisant être. C'est la conscience de cette distance, affirmée, abolie et glorifiée, le sentiment, effrayé et joyeux, d'une communication à distance et pourtant immédiate, que l'art apporte avec soi,

1. Le mot « transgression » n'a sans doute pas le même sens à l'un et à l'autre de ces deux moments. Il faudrait de longs développements pour essayer de justifier l'usage de ce mot dans le premier cas. Il semble bien pourtant que, si plus tard l'homme en marche en est venu à s'entourer de certains interdits, c'est à cause de ce qu'il y avait de « transgression » dans les écarts par lesquels la nature s'est elle-même comme dépassée et transgressée depuis le lointain Dryopithèque. Si étrange que cela paraisse, c'est peut-être toujours d'une transgression initiale que naît et prend forme la possibilité ultérieure de l'interdit. D'abord, nous « transgressons », puis nous prenons conscience du chemin ainsi ouvert, en établissant des bornes, des défenses, mais qui souvent nous limitent en de tout autres points.

dont il est l'affirmation sensible, l'évidence que nul sens particulier ne peut atteindre ni épuiser.

« Nous avançons avec une sorte d'assurance, dit Georges Bataille, qu'au sens fort la transgression n'existe qu'à partir du moment où l'art lui-même se manifeste et qu'à peu près la naissance de l'art coïncide, à l'âge du Renne, avec un tumulte de jeu et de fête, qu'annoncent au fond des cavernes ces figures où éclate la vie, qui toujours se dépasse et qui s'accomplit dans le jeu de la mort et de la naissance. » Il y a je ne sais quoi d'heureux, de fort et pourtant de déconcertant dans cette pensée : que l'homme ne devient pas un homme par tout ce qu'il a de proprement humain et qui le distingue des autres vivants, mais lorsqu'il se sent assez ferme en ses différences pour s'octroyer le pouvoir ambigu de paraître les rompre et pour se glorifier non pas dans ses acquisitions prodigieuses, mais en les délaissant, en les abolissant et, hélas ! en les expiant — il est vrai, aussi, en les surmontant.



L'art nous fournirait ainsi notre seule date de naissance authentique : date assez proche, date que les peintures de Lascaux rapprochent encore de nous par le sentiment de proximité avec lequel elles nous séduisent. Mais est-ce vraiment un sentiment de proximité ? Plutôt de présence ou, plus précisément, d'apparition. Avant que ces œuvres, par le mouvement impitoyable qui les a mises au jour, ne s'engouffrent dans l'histoire de la peinture, il est peut-être nécessaire de préciser ce qui les met à part : cette impression d'apparaître, de n'être là que momentanément, tracées par l'instant et pour l'instant, figures non pas nocturnes, mais rendues visibles par l'ouverture instantanée de la nuit, que le regard saisit maintenant, seulement maintenant, présence sans durée, *Mane, thécel, pharès* joyeux où, dans la liberté éclatante de l'intervalle, l'art nous avertit de ce qu'il est, se révèle, mais s'est déjà évanoui.

Étrange sentiment de présence, fait de certitude, d'instabilité, et qui scintille à la limite des apparences, tout en étant infiniment plus sûr que n'importe quelle chose visible. Et

c'est le même sentiment, il me semble, qui se retrouve dans l'impression d'art initial avec laquelle les peintures de Lascaux nous fascinent, comme si, sous nos yeux, l'art s'allumait pour la première fois à la lueur des torches, s'affirmant tout à coup avec une autorité d'évidence qui ne laisse place ni au doute ni aux retouches. Et pourtant nous savons, et même nous sentons que cet art, ici commençant, a alors depuis longtemps commencé. Lascaux est unique, mais il n'est pas seul ; il est premier, mais il n'est pas le tout premier. Il y a des milliers d'années que l'homme sculpte, grave, trace, colore, barbouille et, parfois, représente la face humaine, comme en cette figure de Bassempouy, déjà étrangement ouverte à la beauté féminine. Nous sommes en un sens très bien renseignés sur les premiers mouvements de l'activité artistique. Tantôt c'est l'ours qui invente l'art, en griffant les parois et en y laissant des sillons que son compagnon humain (l'ours est alors comme le majestueux ami domestique de l'homme) regarde avec surprise et avec le désir de leur donner plus visiblement le sens mystérieux qu'il y découvre. Tantôt, comme Léonard de Vinci, l'homme regarde les pierres et les parois, y reconnaît des taches qui sont comme des figures qu'une légère modification fait apparaître. Tantôt il laisse traîner ses doigts sales sur la surface des rochers — ou sur lui-même — et ces traces lui plaisent, cette boue est déjà couleur. Tantôt, enfin, lui qui fait éclater l'os ou la pierre pour s'en armer, les fait éclater aussi pour s'en réjouir, perfectionne inutilement ces éclats, croit les rendre plus efficaces à cause de certains traits heureux qu'il y grave ou même à cause de cette impression étrange qu'il éprouve à modifier les choses dures et à en faire des « éclats ». Nous avons de tout cela des preuves, du moins des vestiges dont nous faisons des preuves, et cela s'est passé bien avant Lascaux qui remonte au plus tôt à trente mille ans, au plus tard à quinze mille (c'est presque aujourd'hui). Lascaux lui-même, avec sa puissance d'œuvre complexe, étendue et accomplie, révèle qu'il y a déjà des siècles de peintures autour de celles que nous voyons là, que celles-ci se sont élaborées au contact de traditions, de modèles et d'usages et comme à l'intérieur de cet espace particulier de l'art que Malraux a appelé Musée. Il serait à peine exagéré de

dire qu'il existe alors de véritables ateliers d'art et presque un commerce d'art : on en a trouvé des signes autour d'Altamira, et il y a ce petit bison gravé sur une pierre, dont le grand bison peint de Font-de-Gaume est, à 300 kilomètres de là, l'exacte reproduction, puissante, émouvante, mais rigoureusement fidèle, comme si quelque artiste errant s'en était allé de-ci de-là avec sa petite pierre et, répondant à la demande, à l'occasion ou à l'exigence de sa fonction sacrée, avait décoré les lieux privilégiés ou fait surgir, en des cérémonies singulières, les images qui fascinaient les hommes et qui, aujourd'hui encore, nous fascinent.

Il est donc vrai que ce qui est commencement à Lascaux est commencement d'un art dont les débuts, on peut ici le dire, se perdent dans la nuit des temps. Il y a un moment où il n'y a rien, puis un moment où les signes se multiplient. Il ne semble pas que le vieil homme de Neanderthal, comme y insiste Georges Bataille, ait eu la moindre idée de l'activité artistique, et cela est troublant, cela laisse bien penser que, là même où fut découvert ce que nous appelons travail, l'altération des choses en objets, en armes et en outils, ne fut pas nécessairement ressaisi le pouvoir d'affirmation, d'expression et de communication dont l'art est la mise en œuvre. Il est possible que dans d'autres lignées, non moins anciennes, dont on suppose que nous sommes plus directement sortis, les hommes fussent déjà, à la fois, des ouvriers et des artistes. Cela est même probable, cela ne fait que reculer les premiers temps. Mais l'exemple de l'homme de Neanderthal n'en reste pas moins significatif, lui que le maniement habile et la fabrication entendue des objets n'ont pas suffi à mettre en contact avec cette activité plus libre, qui demandait la liberté même et la force obscurément résolue de rompre les interdits, où l'art s'est alors incarné. Comme si cette division des possibilités humaines, cette analyse des manières fondamentalement différentes dont l'homme peut se tenir à l'intérieur de l'être, était faite en quelque sorte par le temps et par le mouvement de l'évolution (sans que l'on puisse du reste rien en conclure sur la valeur respective de ces possibilités, mais seulement en tirer cette pensée qu'elles ne vont pas nécessairement ensemble, qu'elles ne naissent pas toujours en même

temps et que parfois l'une manque — l'art —, comme il arrivera, semble-t-il, plus tard au néolithique, disparition d'autant plus dangereuse qu'elle laisse l'homme intact, seulement privé de la légèreté déliée qui, le mettant en rapport avec tout ce qu'il a cessé d'être, lui permet aussi de n'être pas uniquement lui-même).

***

Le P. Teilhard de Chardin, dont l'on ne peut qu'aimer l'esprit de hardiesse et même la naïveté, a remarqué que les commencements nous échappent toujours et que, « si nous ne constatons jamais un commencement, c'est à cause d'une loi profonde de *perspective cosmique*, effet sélectif d'absorption par le temps des portions les plus fragiles — les moins volumineuses — d'un développement, quel qu'il soit. « Qu'il s'agisse d'un individu, d'un groupe, d'une civilisation, les embryons ne se fossilisent pas ». Il y a donc toujours une lacune : comme si l'origine, loin de se montrer et de s'exprimer en ce qui sort de l'origine, était toujours voilée et dérobée par ce qu'elle produit et, peut-être alors, détruite ou consumée en tant qu'origine, repoussée et toujours davantage écartée ou éloignée. Jamais nous n'observons la source, jamais le jaillissement, mais seulement ce qui est hors de la source, la source devenue la réalité extérieure à elle-même et toujours à nouveau sans source ou loin de la source. « La mutation hominisante, ajoute le P. Teilhard de Chardin, défiera toujours notre attente. » Non pas peut-être parce qu'elle manque, mais parce qu'elle est ce manque même, l'écart et le « blanc » qui la constituent : parce qu'elle est ce qui n'a pu s'accomplir qu'en étant d'ores et déjà accompli et par le pouvoir de rejeter loin en arrière ce qui était tout derrière elle.

Ce mirage, si c'en est un, est comme la vérité et le sens recouvert de l'art. L'art a partie liée avec l'origine, il explore, affirme, suscite, en un contact qui ébranle toute forme acquise, ce qui est essentiellement *avant*, ce qui est sans être encore. Et, en même temps, il devance tout ce qui a été, il est la promesse par avance tenue, la jeunesse de ce qui toujours commence et ne fait que commencer. Rien ne peut établir

que l'art commence en même temps que l'homme débute ; tout indique plutôt un décalage significatif des temps. Mais ce que suggèrent les premiers grands moments de l'art, c'est que l'homme n'a contact avec son propre commencement, n'est affirmation initiale de lui-même, expression de sa propre nouveauté, que lorsque, par le moyen et les voies de l'art, il entre en communication avec la force, l'éclat et la maîtrise joyeuse d'un pouvoir qui est essentiellement pouvoir de commencement. A Lascaux, l'art ne débute pas et l'homme non plus ne débute pas. Mais c'est à Lascaux, dans cette caverne vaste et étroite, sur ces parois peuplées, dans cet espace qui semble n'avoir jamais été un lieu de demeure ordinaire, que l'art a sans doute pour la première fois atteint la plénitude du commencement et, ainsi, a ouvert à l'homme un séjour d'exception auprès de lui-même et auprès de la merveille derrière laquelle il lui fallait nécessairement se dérober et s'effacer pour se découvrir : la majesté des grands taureaux, l'emportement sombre des bisons, la grâce des petits chevaux, la légèreté rêveuse des cerfs et jusqu'au ridicule de ces larges vaches qui sautent. L'homme, on le sait, n'est représenté et par quelques traits schématiques que dans la scène du fond du puits, étendu entre un bison qui fonce et un rhinocéros qui se détourne. Est-il mort ? endormi ? simule-t-il une immobilité magique ? va-t-il venir, revenir à la vie ? Cette esquisse a exercé vainement la science et l'ingéniosité des spécialistes. Il est assez frappant qu'avec la figuration de l'homme s'introduise dans cette œuvre autrement presque sans secret un élément d'énigme, que s'y introduisent aussi une scène, comme un récit, une impure dramatisation historique. Mais il me semble que le sens de ce dessin obscur est, malgré tout, très clair : c'est la première signature du premier tableau, la marque laissée modestement dans un coin, la trace furtive, craintive, ineffaçable de l'homme qui, pour la première fois, naît de son œuvre, mais qui se sent, aussi, gravement menacé par elle et peut-être déjà frappé de mort.

MAURICE BLANCHOT

A PROPOS DE DAPHNIS ET CHLOÉ

Les grandes personnes aussi veulent des contes de fées. Tantôt poème, tantôt roman, tantôt décoration murale, la Pastorale leur en tient lieu, qui se renouvelle d'âge en âge pour célébrer les délices de la vie champêtre et les idylles des bergers. Voici comment Paul-Louis Courier annonce *Daphnis et Chloé* : « C'est un joli ouvrage, un petit poème en prose, où il s'agit de moutons, de bergers, de gazons... » Les pamphlétaires ne sont jamais tout à fait de bonne foi. Moutons, bergers, gazons, assurément. Mais le reste ? Les soupirs de Chloé, la passion de Daphnis, leur naïveté, leur pudeur, leur fidélité, leurs songes où le petit garçon nu leur décoche ses flèches, tant de rencontres prédestinées, tant de dangers vaincus, tant de vignes, d'oliviers, de myrtes, de lierres, de colombes, le feu et la neige, les grottes et les fontaines, Lesbos, la mer, le dieu Pan, les cheveux blonds, les boucles brunes, les chansons et les baisers — il s'agit de bien autre chose que de moutons et de bergers. *Daphnis et Chloé* est une histoire d'amour, et bien plus qu'une histoire d'amour : c'est le paradis antique, c'est le monde du bonheur. L'empereur Napoléon le Grand ne s'y est pas trompé : les dictateurs détestent le bonheur, quand il prend figure de mythe. Ici le mythe est clair. *Daphnis et Chloé* s'inscrit parmi les archétypes d'un rêve aussi vieux que le monde, aussi tenace que l'espoir au cœur des hommes : l'âge d'or. L'âge d'or est le mythe du commencement des temps, du bonheur au départ, du jardin paradisiaque où l'homme ne connaissait ni le mal ni le travail, ni le temps ni la mort, et vivait dans l'amitié des animaux et la familiarité des dieux.

On se représente mal, en pleine décadence grecque, aux derniers siècles de la civilisation alexandrine, l'auteur

de *Daphnis et Chloé* croyant aux fables qu'il raconte, aux dieux qu'il fait si pieusement adorer par ses personnages, même aux aventures de ses personnages. Ses dieux sont des figures de style, de profanes décorations peintes. Rien de moins convaincant, rien de moins religieux. Les aventures des personnages participent d'un très ancien folklore, qui de grave est devenu charmant (l'enfant trouvé allaité par une chèvre, par une brebis) et de conventions romanesques élémentaires (le poignard ciselé, la résille dorée, classiques marques de reconnaissance pour feuilletons et mélodrames). Les attaques de pirates, les enlèvements, les songes et les avertissements des dieux, enfin l'heureux dénouement, autant de moyens d'une efficacité éprouvée. Ils sont agencés savamment pour servir de support au conte le plus naïf, le plus inconcevable de fraîcheur et de grâce : l'amour de deux enfants qui ne savent pas comment s'aimer. Les péripéties romanesques qui font avancer le récit, et semblent avoir été de règle dans le roman grec comme elles le seront plus tard dans le roman courtois, s'inscrivent dans un cadre bien déterminé, climat, habitations et mœurs : l'île de Lesbos, la vie des bergers. On a bientôt noté que la part de fantaisie y est aussi grande que la part de réalisme. L'île de Lesbos couverte de neige trois mois durant, comme la Scythie, voilà par exemple pour la fantaisie (mais à cette occasion se révèlent les angoisses des amoureux séparés, et leur joie quand ils se retrouvent). La brutalité du bouvier qui veut s'emparer par force de Chloé, de l'affranchi qui poursuit l'ignorant Daphnis, voilà, si l'on veut, pour le réalisme. Cela dit, l'essentiel demeure. Car le thème fondamental de la Pastorale, qui est celui de l'innocence, et qui se manifeste ici dans l'innocence de Chloé, dans l'ignorance de Daphnis (et, cette ignorance dissipée, dans sa retenue à l'égard de Chloé qu'il craint de blesser), ce thème n'a rien à voir avec le réalisme, la fantaisie, ni le romanesque. La peinture d'êtres si jeunes et si beaux, si purs et si tendres, relève d'une conception de l'amour, quasi éternelle, dont la noblesse est irréductible à tout ce qui n'est pas elle. Les bergers des Pastorales ne sont pas plus vrais, ni moins vrais, que les princesses des tragédies. Les bergères blondes qui

ramènent leurs troupeaux le soir sont celles qui dans les légendes chassent les envahisseurs, que dans les chansons les princes rencontrent aux fontaines, et que les rois épousent. Deux beaux adolescents amoureux, adolescents pour toujours, amoureux pour toujours, est-il royauté plus universelle, qu'ils vivent dans les contes, les chansons ou les fables, les fresques ou les tapisseries, ou même les papiers peints ? Que le comble de l'artifice aboutisse à la naïveté et donne à ces adolescents à la fois la noblesse de corps et d'âme la plus haute et le rang social le plus humble, témoigne beaucoup moins d'une naïveté véritable, même d'une convention, que d'une étrange confiance obscure de l'homme envers l'homme et de l'homme envers la terre, d'une foi sans dogmes, temps, ni lieu, que les pires démentis des barbaries et des civilisations ne sont jamais parvenus à déraciner tout à fait de son cœur. Rien, rien jamais, pas même l'expérience, n'empêchera d'espérer que le secret du bonheur est là. Ce murmure à voix basse, ou ce soupir à peine formulé, il ne vient pas de *Daphnis et Chloé*, il ne témoigne pas de l'influence d'une œuvre sur la pensée ou le sentiment de tel ou tel peuple, à telle ou telle époque, mais au contraire, dans une œuvre donnée — qui se trouve être *Daphnis et Chloé* — de traces laissées par des images, des rêves, des pensées qui sont un bien commun que charrie le fleuve confus de la race humaine, avec d'innombrables ramifications, des résurgences sans fin. Que ce soit la Bible ou l'Antiquité grecque, la Palestine ou l'Arcadie, tout est de même. Celui qui naît dans l'étable, entre le bœuf et l'âne, pauvre, et reçoit les bergers avant les rois, c'est un Dieu. Arrive la vieillesse, tout est de même encore : les deux vieilles gens qui offrent à leurs divins visiteurs des figues, du miel et du lait, on les nomme Philémon et Baucis, parce que la légende craint d'être trop belle en reconnaissant Daphnis et Chloé. Mais ce sont eux ; ils ont fêté leurs noces d'or, et voici leur apothéose, ils deviennent arbres côte à côte, racines et branchages, terre et ciel en eux mêlés. A l'arrière-plan de son œuvre, tel est le second élément — l'amour étant le premier — qui donne à la Pastorale de Longus son rayonnement et sa gravité cachée : l'idée que toute vie se fond dans

la vie universelle, qu'une transmutation s'opère sans répit de la sève au sang et du sang à la sève, que plus l'homme est proche des ruisseaux, des arbres et des bêtes, plus il est proche de la vérité. Il ne fait pas de doute que ce soit un élément religieux, le seul de la Pastorale. Pan et les Nymphes apparaissent dans *Daphnis et Chloé* comme une fiction traditionnelle, le caractère sacré est ailleurs, informulé peut-être, mais évident. Les ruisseaux sont sacrés, et les arbres, le lait des brebis, le sang de Daphnis, les larmes de Chloé. La terre est bénie et bienheureuse. Quelque chose de cette mystérieuse sérénité vit encore dans les peintures que la cendre du Vésuve a conservées sur les murs de Pompéi et d'Herculanum. Elles étaient ensevelies depuis deux ou trois cents ans lorsque Longus écrivait *Daphnis et Chloé,* et qu'un dieu nouveau s'appropriait déjà le mythe des bergers : le Bon Pasteur des Catacombes de Rome et des mosaïques de Ravenne agrandit aux dimensions du prodige le mystère du berger, son pouvoir et sa grâce.

Il en est des fables et des contes comme des chansons et des thèmes décoratifs. Leur permanence, le fait qu'ils ont été chéris, constitue un témoignage. La récurrence sous une forme différente d'un contenu identique prouve un besoin, un désir, un choix. Les chansons chantent pour pauvres et riches, leur vertu, toujours révolutionnaire, célèbre un bonheur qui ne s'achète pas, les maisons trahissent les habitants. Notre Moyen Age a figuré des rondes de bergers en chausses collantes et de bergères en longues robes sur des tapisseries à fonds de fleurettes, et célébré Franc Gontier et sa compagne Hélène, couchés tous deux sous le bel églantier. Les romans précieux du grand siècle naissant, qui ravissaient Mme de Sévigné, ont peuplé de bergers — et quels bergers ! — les bords du Lignon, paisible rivière berrichonne. Les bergers, les bergères, et leurs blancs moutons, les chaumières sous les acacias, les ponts rustiques enjambant les ruisseaux, uniformément roses, bleus ou mauves, couvrent par milliers, à la veille de la Révolution, les toiles de Jouy. Fabre d'Églantine leur invente des ritournelles. La Révolution ne leur fait aucun tort. Ils réapparaissent dans les romans champêtres de George Sand, aussi roses, aussi bleus. Et si le thème plus

tard, ou en même temps, dévie quelque peu, c'est pourtant le même thème cher à Jean-Jacques, et par lui renouvelé, celui de l'homme naturel, de l'homme heureux selon la Nature. Paradis à grandes palmes, Indiens couronnés de plumes et Tahitiennes à colliers d'hibiscus, les Amériques et l'hémisphère austral prennent la relève des Méditerranées antiques et des bocages français, le bon sauvage succède au bon berger, pour attester, une fois de plus et pour les mêmes motifs, la pérennité de la vertu et du bonheur.

Alors que tant d'œuvres de génie sont traversées de ce grand rêve d'innocence, si tragiques soient-elles ou si amères — de *Comme il vous plaira* au *Conte d'Hiver*, Shakespeare fourmille de bergers, auxquels il a donné les plus belles de ses chansons, pour eux Cervantes oublie Don Quichotte et devient presque tendre — on peut s'émerveiller que d'un courant aussi constant et aussi fort il n'ait surgi qu'une seule œuvre dont les bergers soient l'unique thème, œuvre majeure, jamais égalée, comme n'ont jamais été égalés les *Contes* de Perrault. Perrault s'efface devant ses *Contes*. Saurait-on quelque chose de Longus, il est probable que *Daphnis et Chloé* l'aurait effacé aussi. C'est la plus grande gloire. Heureux ceux qui captent ainsi pour toujours ce qui est à tous, le fixent selon les empreintes de leur cœur et de leur temps, et le rendent à tous, puis disparaissent. La fortune de *Daphnis et Chloé* est plus singulière encore que celle des *Contes*. Non seulement l'auteur en est oublié : la langue même du récit est anéantie dans la mémoire. Dans chaque grande langue européenne on connaît cent traductions des *Bucoliques*. Pourtant jamais Virgile ni les *Bucoliques* n'ont été fondus au français, à l'anglais ou à l'italien, de telle façon qu'il en naisse un poème pareil et neuf, si éclatant qu'il annule jusqu'au poème latin. Or il s'est produit avec *Daphnis et Chloé* un phénomène dont on connaît peu d'exemples. La traduction d'Homère en anglais par Chapman à l'époque où Amyot traduisait Longus, la traduction de Shakespeare en allemand par Schiller n'ont fait oublier ni Homère, ni Shakespeare. En France, depuis Ducis et ses belles infidèles, il faut recommencer à traduire Shakespeare tous les cinquante ans. Si belle paraisse la traduction, la

grille se brouille. Le langage périt. Tandis que la traduction de *Daphnis et Chloé* par Amyot est définitive. Il a enlevé son œuvre à Longus, il s'en est emparé une fois pour toutes, elle n'est plus concevable en dehors de lui. Comment sa langue fraîche et rude s'est-elle imposée au point d'être encore vivante deux cent cinquante ans plus tard, lorsque Paul-Louis Courier se met en tête de faire une nouvelle traduction de Longus ? Si fort vivante qu'il ne peut pas s'en abstraire et s'abandonne sans honte aux joies du pastiche et de la restauration ? Ce n'est pas faute d'application au texte grec. Il savait le grec mieux qu'Amyot ; il a corrigé les quelques contre-sens du vieux défricheur ; mais dans ce qu'Amyot n'avait pas traduit, sans doute parce qu'il n'avait pas sous les yeux le texte intégral, Courier a fidèlement employé le vocabulaire d'Amyot, son orthographe, sa syntaxe et ses tours de phrase. La seule explication possible est que les langues neuves gardent toujours quelque chose de leur nouveauté, devant quoi faiblissent les langues émoussées par un long usage. Or il fallait bien aux pionniers du XVI[e] siècle, jetés tout seuls dans les territoires mal connus des textes grecs, inventer pour les transcrire une langue neuve. Érudits ou poètes, tous ont cherché ce nouveau langage. La merveille est que tous, plus ou moins, l'aient trouvé, Ronsard, pour ne citer que lui, à grand renfort de principes et de néologismes. Mais aux modestes les mains pleines : Amyot a créé sans principes ni néologismes une langue nouvelle, ni savante, ni populaire, simple, fraîche, solide. Cette même langue donne aux *Vies des Hommes illustres* de Plutarque leur saveur un peu rêche, leur rudesse familière. Jacques Amyot, qui se croyait uniquement traducteur, est devenu, à près de cinquante ans, l'écrivain célèbre qui possède son accent et son style, le novateur qu'on pastiche, le classique que rien n'entame. Pourquoi, dans ces conditions, Paul-Louis Courier s'est-il donc permis de retoucher quoi que ce soit, pourquoi n'a-t-il pas republié tel quel le texte d'Amyot ? La réponse est simple : par amour. Car ici intervient une passion bizarre, beaucoup moins rare qu'on ne croirait : l'amour du langage des commencements, comme il existe la passion de l'art des premiers temps. On place les

commencements où l'on peut. C'est par amour du Moyen Age gothique, considéré comme le premier art des premiers Français, et pour sauver des monuments qui menaçaient ruine, c'est pour les faire aimer et admirer comme il les aimait et admirait lui-même, selon le style troubadour, ou peu s'en faut, que Viollet-le-Duc a rebâti des façades de cathédrales, badigeonné de bleu et d'or leurs voûtes, ajouté partout flèches et pinacles, et inventé Pierrefonds. Sa mémoire est insultée tous les jours, ce qui n'est pas juste : il les a pourtant sauvées, ces églises. Paul-Louis Courier, devant le texte d'Amyot, est possédé d'un amour semblable, si violent qu'il ne craint aucun sacrilège et ne conçoit même pas que le sacrilège soit possible. Pour faire aimer Amyot, le *Daphnis et Chloé* d'Amyot (car il ne tente pas un instant une version personnelle), il faut le rendre plus accessible — adoucir les expressions trop rudes qui choqueraient les oreilles de la bonne société — il faut aussi le rendre plus pittoresque. Le pittoresque est accentué par quelques coups de pouce : l'emploi de temps à autre d'une syntaxe ou d'un vocabulaire plus archaïque, d'une orthographe plus ancienne, ou paraissant telle. C'est un travail ligne à ligne, de miniaturiste, de bénédictin, de prisonnier. L'entreprise dans son principe est aussi absurde que d'ajouter des flèches et des pinacles à un édifice du XIIIe siècle qui n'en comportait pas, ou des ors à un tableau de primitif. Que dis-je, à la copie d'un tableau de primitif que rien ne menaçait. Et cependant elle a réussi. Les modifications sont faites avec une science qui ne serait rien si elle n'était doublée d'une sûreté de touche absolue. Le texte d'Amyot retouché par Courier est un chef-d'œuvre auquel il est difficile de changer sans dommage une virgule. C'est Amyot plus Amyot que nature. Dans l'ordre du langage aussi le mouvement de retour aux sources est accompli, l'innocence est retrouvée ; c'est l'âge d'or.

DOMINIQUE AURY

LE THÉATRE

LE PRINCE D'ÉGYPTE

L'œuvre de Christopher Fry commence à peine à être connue en France. Ce dramaturge anglais y est encore souvent représenté comme un jeune auteur d'avant-garde, et son œuvre est ici considérée avec cette inquiétude teintée de prudente ironie que l'on réserve volontiers aux premiers pas de ces jeunes gens turbulents sur l'avenir de qui l'on n'ose trop se prononcer. Or, dès 1951, un article de Paul Arnold, bref mais dense, donnait sur cet auteur et sur son œuvre suffisamment de renseignements et d'indications pour éveiller une vive curiosité. C'est à cet article[1] que j'emprunte les quelques renseignements que je veux donner ici, ainsi qu'au livre très vivant, très riche, d'Harold Hobson, *The Theatre now*, paru en Angleterre en 1953. Christopher Fry a maintenant quarante-huit ans, et six œuvres dramatiques derrière lui, sans compter quelques pastorales et jeux légendaires qui datent de sa jeunesse. Il a connu une enfance et une jeunesse difficiles, qui ont longtemps retardé son accès au théâtre ; mais ces années de silence forcé ont été riches de méditations sur le théâtre, d'expériences et d'essais. Il est le traducteur attitré de Jean Giraudoux et de Jean Anouilh. Ce n'est qu'en 1938 que l'un de ses jeux lyriques — *The Tower* — attire sur lui l'attention de T. S. Eliot ; en 1939, il devient directeur et metteur en scène de l'Oxford Playhouse. Et ce n'est qu'après la guerre qu'il publie sa première vraie tragédie,

1. *Revue Théâtrale*, n° 18.

The Firstborn, celle-là même que Thierry Maulnier et Philippe de Rothschild viennent d'adapter en français et qui se joue au théâtre du Vieux-Colombier, sous le titre *Le Prince d'Égypte.* Ce *Firstborn* a été suivi de cinq œuvres dramatiques qui, de 1948 à 1954, ont donné à Christopher Fry sa place de tout premier rang parmi les auteurs dramatiques anglais. La dernière de ces pièces est *A Sleep of Prisoners,* — *Le Songe des Prisonniers,* — que Morvan Lebesque a traduite et adaptée, que Jean-Louis Barrault a présentée au Théâtre Marigny au mois de janvier dernier et que le public parisien de la « générale » a copieusement sifflée. Je ne reviendrai pas sur cet accueil et sur ce qu'il a d'exemplaire ; ces sifflets du Marigny appartiennent déjà à l'histoire du théâtre en France ; ils viennent — les derniers mais non les moindres — prendre leur place au bas du long palmarès où s'inscrivent les succès et coups d'éclat de l'élite parisienne ; mais l'élite de notre grande alliée, l'élite londonienne, n'a, semble-t-il, rien à envier à l'élite parisienne : si j'en crois Paul Arnold, c'est à l'occasion du *Firstborn* que l'un de ses augures s'écria : « J'eusse souhaité que vous ne fussiez jamais devenu auteur dramatique ! » En anglais, c'est encore plus beau.

Le public de la « générale » du *Prince d'Égypte* n'a pas sifflé, je ne sais pourquoi, lui non plus, et il a applaudi fort chaleureusement, sans plus de raisons apparentes. Car *Le Prince d'Égypte* a de grandes beautés et, très évidemment, du même ordre que celles qui avaient fait aimer *Le Songe des Prisonniers* de Jean-Louis Barrault et de Morvan Lebesque. Le fait qu'on les y trouve à un degré moindre fournit-il une explication suffisante à ce changement d'attitude ?

Le Prince d'Égypte emprunte son sujet à la Bible ; le récit du *Livre de l'Exode* y est suivi avec la plus respectueuse minutie. Fry prend son héros, Moïse, au moment où il revient du désert de Madian et ne l'abandonne que lorsque, les dix plaies ayant frappé l'Égypte et le fils du Pharaon étant mort, Israël quitte l'Égypte, après l'avoir dépouillée, et s'engage dans le désert. Dans le cadre rigide des faits bibliques, le poète s'abandonne à une verve lyrique d'une rare richesse. Il recrée de l'intérieur le mythe de Moïse, en en ordonnant

les éléments à son gré, en en modifiant les éclairages, et il le transforme et lui rend vie, exactement comme un grand metteur en scène peut rajeunir un chef-d'œuvre oublié, et nous en faire voir la jeunesse, alors que plusieurs générations d'admirateurs passifs l'avaient enseveli sous la poussière de leur vénération. Le premier personnage du drame, pour Fry, n'est plus Moïse : c'est le premier-né du Pharaon, c'est Ramsès — la victime. Moïse, vengeur et libérateur de son peuple, occupe certes la scène avec une ampleur et une puissance qui ne peuvent appartenir qu'à l'homme à qui l'Éternel a parlé. Mais le héros est l'innocent — le jeune homme au cœur droit, admirateur et ami de Moïse, et que Moïse aime parce qu'il le sent brûlant et inquiet comme il l'était lui-même avant que la parole de l'Éternel lui eût donné cette énorme et brutale assurance que ce qu'il fait il a le devoir de le faire. Et par une belle invention du poète, ce n'est que lorsque Ramsès mourra, frappé comme tous les premiers-nés d'Égypte, que Moïse retrouvera, l'espace d'un moment, le doute, et presque l'horreur de sa mission. C'est lui qui a été l'instrument de cette mort, le glaive de ce sacrifice — il ne lui en semble pas moins qu'il a frappé à son insu, et il a la tentation tout humaine de désobéir et de sauver au moins cette vie.

Ce n'est pas la seule tentation que connaîtra Moïse. Il y a celle de la reconnaissance. Il lui faut frapper cette terre d'Égypte qui a été la sienne, qu'il a défendue et aimée : il faut ignorer ou rudoyer cette vieille femme, Anath, qui a été la jeune fille, fille du Pharaon, qui jadis l'a sauvé des eaux et a protégé avec fureur son incertaine vie contre l'arrêt de mort. Il y a la tentation de l'accommodement, que le fidèle Aaron lui propose lui-même. Et il y a la lutte contre le doute des siens, contre l'envie qu'ils ont de « n'être pas différents » et d'accepter comme un honneur l'invitation qui leur est faite de renier leur race ; la lutte aussi contre cette indifférence morne, plus dangereuse encore pour lui que le refus de le suivre : Myriam, la sœur de Moïse, pour qui la résistance n'a plus de sens, met plus en péril l'avenir d'Israël que ne le fait le jeune Juif Shendi, qui accepte avec enthousiasme de devenir officier égyptien.

Il y a tant de tentations, et chacune porte si bien atteinte à

la volonté d'obéissance de Moïse, que son succès ne peut plus avoir le goût du triomphe. Moïse a fait exactement ce que l'Éternel a commandé, et cette nuit les Juifs, ayant célébré la première Pâque, vont se mettre en marche vers la Terre Promise. Mais il saura ce qu'il abandonne : d'abord le cadavre de ce jeune homme qui croyait en lui ; ensuite un peuple qu'il a aimé et servi longtemps, et qu'il sait fermé pour longtemps encore à la lumière ; et cette toute jeune fille, Teusret, sœur de Ramsès, qui, en une nuit, en un instant, a découvert, perdant ce frère, que le monde était noir et vide puisque la mort existait. « J'ai vu Dieu, dit Moïse, et j'ai cru le comprendre, mais il me cachait ses mains. » Le Moïse de Christopher Fry est conscient d'être lui-même le fléau, et il s'abat, mais sans orgueil, parce qu'il n'a pas vu les mains qui le menaient.

On ne manquera pas, cela est déjà fait et cela est inévitable, de découvrir dans cette tragédie ce que l'on appelle des « résonances modernes ». Certes, il y en a, et la tragédie tout entière n'est que « résonance moderne ». Mais *Le Prince d'Égypte* a ce mérite peu commun, privilège des grandes œuvres lyriques ou dramatiques, de nous apparaître comme écrite pour tous les temps et non pas à l'aide des faits du jour de ce temps et des polémiques qu'ils soulèvent. Par une démarche inverse de celle de trop d'auteurs tragiques qui conçoivent et écrivent des « tragédies de circonstance » (et qui, pensant, par exemple, ces jours-ci, à M. Poujade et à son refus de l'impôt, en viennent, ou en viendraient, à commettre un *Prométhée* de plus, sous prétexte que Prométhée a refusé de rendre le feu à Jupiter, et penseraient tout le temps à M. Poujade, et sauraient, à force de clins d'yeux et d'allusions, nous contraindre à penser pendant cinq actes à M. Poujade, mais jamais à nous en tant qu'hommes ni à Prométhée en tant que génie du feu), Christopher Fry a laissé à l'aventure de Moïse, des Hébreux et du Pharaon toutes ses richesses propres et secrètes, et cette multiplicité d'interprétations possibles que recèlent les mythes bien constitués. *Le Prince d'Égypte* est, d'abord, une admirable pièce de théâtre et non ce nid à symboles et ce vivier d'allusions que sont beaucoup de tragédies que nous avons pu voir depuis quinze ans

— tragédies à clés, faciles à déchiffrer et lassantes, et dans lesquelles, dès qu'apparaît Antigone, nous savons que c'est au général de Gaulle que pensait l'auteur, et où, dès les premiers mots qu'échangent un Gracque et un tribun hâtivement convoqués, nous savons que c'est à un dialogue entre le parti communiste et le grand patronat français que nous sommes contraints d'assister. Or je ne serais pas surpris d'apprendre qu'en concevant *The Firstborn* ce soit vraiment à Moïse et au fils aîné du pharaon Seti que Christopher Fry ait pensé ; à l'aventure personnelle de Moïse, échappé par miracle au massacre des Juifs, devenu Égyptien par l'éducation et par le sang versé, et se retrouvant Juif par une révélation éclatante et tout humaine : pour avoir vu un Égyptien battre à mort un Juif ; et au sort déconcertant et plein de sens de ce premier-né, Ramsès, sur le sort duquel l'Écriture ne s'attendrit point, mais qu'elle indique parmi les victimes de la dixième plaie ; et à ce qu'eût pu être — ce qu'eût dû être — la rencontre dernière entre le Guide d'Israël et celui sur le cadavre de qui ce Guide doit passer, suivi de son troupeau. Où s'est produite cette rencontre ? Dans la tente d'une Juive, dans une tente pleine de la terreur des massacres et sur le sol de laquelle il y a encore le sang tout frais d'un Juif battu. Où mourra ce Ramsès ? Sur la terrasse de son palais, à minuit, par une lourde nuit d'Égypte. De cette terrasse il a vu, pendant des années, grandir la pyramide — « le tombeau de papa » — dont chaque pierre, chaque brique, est un Juif mort. *Le Prince d'Égypte* est l'histoire de cette confrontation — et n'est rien qu'elle. Mais elle est contée par un poète qui sait, comme son Moïse, que les dieux son « abrupts »... « Ils jettent le monde dans l'espace, végétaux et animaux avec le reste, dans un moment d'imagination — et cessent de s'y intéresser. » Si bien que nous sommes libres, comme l'est le poète, de reconstruire notre univers avec ces fragments de l'imagination des dieux ; et libres de lire aussi dans le poème de Christopher Fry toutes les allusions que nous voudrons à ce qu'il y a de plus immédiat dans les événements de ce temps — depuis la persécution des Juifs par l'Allemagne d'Hitler jusqu'à l'affaire Finaly ; depuis les drames de conscience nés des occupations diverses

de pays libres par des vainqueurs cruels jusqu'aux luttes idéologiques qui divisent ces nations libres. Tout cela y est aussi, parce que tout de ce qui a troublé et divisé l'homme depuis toujours est dans le poème dramatique de Christopher Fry, ou peut s'y mettre et s'y trouver.

Mais *Le Prince d'Égypte* est bien, avant tout cela, un poème et l'œuvre d'un poète infiniment riche et parfaitement conscient de ses richesses. Ce poème, que l'on nous a souvent dit intraduisible — et qui l'est en effet, comme peut l'être *Bérénice*, comme l'est assurément l'œuvre de tout poète chez qui langue et pensée ne font qu'un, — nous est restitué aussi fidèlement qu'il est possible par ses adaptateurs. J'ai eu connaissance, voilà quelques années, de la traduction qu'avait faite de ce *Firstborn* l'anglicisant Guy Durand, fidèle assurément, et peu scénique pour des spectateurs français. La version que nous en donnent Thierry Maulnier et Philippe de Rothschild est, je crois, la plus heureuse équivalence qu'il soit possible de rêver entre un poème si profondément imprégné de la meilleure et plus sûre tradition anglaise et une scène française. Ces images tout en chair, profondément originales, jaillies de la vision même du poète anglais, viennent à nous et nous frappent comme ces flèches shakespeariennes dont il nous a fallu trois cents ans pour aimer la blessure. On ne « cite » pas une image poétique — à moins de haïr son auteur. Tout ce que je puis dire, c'est que le texte français respire, comme le texte anglais, la nuit d'Égypte qui bouge, le passage foudroyant de l'Éternel, l'attente et l'accablement de l'attente — et le soulagement brutal de l'acte atroce et nécessaire. Tout n'est qu'image — et il est bien qu'il en soit ainsi, puisque, mises ainsi face à face, l'aventure de Moïse et la nôtre deviennent comme deux miroirs qui se répondent à l'infini et n'auront jamais fini de se répondre sans se confondre.

JACQUES LEMARCHAND

LE CINÉMA

CHRONIQUES DE DEUX AMOURS [1]

Parmi les comptes rendus de *La Mort d'un cycliste* (mais, bien sûr, je ne les ai pas tous lus...), il ne me semble pas qu'aucun ait évoqué assez précisément *Chronique d'un amour*, ce film réalisé en 1951 et qui est en train d'apparaître, le temps et les comparaisons aidant, comme un des quelque dix bons films européens tournés depuis la guerre. Entre l'un et l'autre film, le parallèle est inévitable ; tout l'appelle : quasi-similitude des sujets, présence dans deux rôles superposables de la même Lucia Bose, enfin dans le second un rythme, un style, un parti pris de l'insolite et du brillant, des décors et des lumières empruntés pêle-mêle, sans discussion possible, au premier. On ne peut négliger cette inspiration qui va jusqu'à la mémoire maniaque, car l'exemple est assez rare d'une telle fidélité au modèle qui n'appelle pas cependant le reproche de plagiat, mais dix autres reproches plus subtils, car ils touchent au talent même de M. Bardem, assez grand pour l'inciter à échapper à l'envoûtante influence d'un seul film d'Antonioni. Les mêmes chroniqueurs, à propos de cette histoire espagnole et d'adultère, ont presque tous cité *El*, de Luis Bunuel, retrouvant ici et là le même sens de la caste, de la mort, « l'âcre sang espagnol », etc. Pour moi je ne trouve rien chez Bardem qui évoque la lassante obsession psychanalytique de Bunuel, le Bunuel de *El* en particulier, qui inscrivait laborieusement ses scènes successives

1. *Muerte de un ciclista*, film espagnol de J. A. Bardem. *Marty*, film américain de Delbert Mann.

aux chapitres du fétichisme, de la jalousie morbide et du sadisme. M. Bardem ne fait pas la psychologie des profondeurs au niveau de l'almanach du parfait petit Freudien. Il raconte, dans un style baroque et brisé, l'histoire de deux amants — elle riche et adultère, lui pauvre et veule — qui écrasent un jour un cycliste sur une route déserte. Au lieu de le secourir ils s'enfuient et le laissent mourir seul sur le macadam. Dès lors, hantés, lui par le remords, elle par la peur, ils assistent à la ruine de leur amour, comme si le crime involontaire portait avec lui la ruine : dans leur liaison, dans le foyer de l'épouse, dans le métier de l'amant. Celui-ci, sur le point de se dénoncer et croyant y amener sa complice, sera proprement écrasé par elle, qui se jettera, quelques kilomètres plus loin, dans un ravin — pour éviter de renverser un cycliste... C'est beaucoup de morts pour un adultère, mais nous sommes en Espagne et il s'agit en quelque sorte d'un adultère moral, d'un cas édifiant. M. Bardem aurait pu éviter de passer ses beaux dessins noirs et blancs à l'estompe. Il empâte sa cruauté à plaisir. Accusons la censure ! et venons-en au film lui-même.

Bardem promène dans la bourgeoisie espagnole une camera méchante et un peu vieillotte. Ses enchaînements, ses cadrages, ses audaces perpétuelles sont bien démodés. Tant d'imagination fait plaisir à voir, mais rompt le charme et le fil du récit. Trop de soin — et un peu précieux — dans la façon de filmer peut ôter beaucoup à la crédibilité de l'intrigue. Nous assistons à un exercice de narration : nous ne sommes plus *dans* une histoire. De même le choix « intelligent » des décors — un stade, des salons, des routes, des terrasses — le parti pris de montrer une Espagne déserte et noyée de crachin, tout cela qui sent à dix pas son astuce et son bon goût nous accable un peu. C'est bien, c'est trop bien : l'économie est aussi une vertu ; la plus difficile. En revanche, j'ai beaucoup aimé les scènes mondaines, d'un rythme fiévreux, leur brièveté qui est cruelle, un don de l'ellipse — envolé d'ailleurs lorsqu'on plonge dans de mortels dialogues où affleurent les âmes : ce sont de mauvais moments à passer. Une parenthèse : Antonioni en 1951 avait raconté sur un rythme brisé une histoire d'adultère bourgeois et montré des stades, des salons

et des routes, dans une Italie déserte et noyée de crachin. Une scène d'hôtel de passes peut même se retrouver, à peu près identique, dans nos deux chroniques...

J'ai dit qu'il s'agissait d'un film baroque. On peut rêver sur le fait qu'il nous soit envoyé par un cinéma encore dans son enfance. Ce qui nous amènerait à penser que *La Mort d'un cycliste* n'est pas un essai maladroit, mais ressortit à une esthétique formelle, byzantine et exsangue. Ces élégantes pourritures semblent faites pour séduire un public français, et qui plus est parisien, et qui plus est malin : nous aimons ici ce dont nous sourions méchamment. Ces gracieusetés sur fond de mort, cette belle fatale qui dans le civil a épousé le torero milliardaire, ce retour aux trouvailles de l'autre après-guerre — tout cela compose une histoire de famille, vaine, amère et triste, que l'on s'en voudrait de ne pas aimer, que l'on s'en voudrait davantage encore d'aimer sans un peu d'humour. Qu'on nous confie ce M. Bardem, nous lui apprendrons à sourire de ce bon goût-là ; il nous tournera du Feydeau, une *Princesse de Clèves*, un court métrage sur les matelassiers du Quercy : il saura de quel bois l'intelligence se chauffe.

Avec *Marty*, il va sans dire que la température baisse. Ce n'est plus Byzance, c'est le Kremlin-Bicêtre. Je voudrais risquer l'opinion que les bons sentiments, dans ces cas-là, constituent eux aussi un poncif, et que les bêtisiers roses devraient amuser au même titre que les bêtisiers noirs. Ce sont des répertoires destinés aux mêmes publics. Il me semble d'ailleurs — les recettes sont là pour le prouver — que le sulfureux, si c'est un coup à prendre, est un coup moins sûr que l'eau bénite. Tout pur que je suis, je donne dix Cesbron pour un *Drôle de jeu*... pardon ! pour une *Sacrée Salade*. Parce que salade pour salade... Eh bien ! M. Mann me semble avoir été en quelque sorte le M. Cesbron du Festival de Venise.

Un garçon boucher laid, plus une institutrice laide, plus un bal de faubourg le samedi, plus bien des tristesses, plus le bon exemple, plus le mauvais exemple — égalent un amour exemplaire. Voici l'addition sans retenue (elle ne possède qu'une colonne « bons sentiments ») que M. Mann nous

propose pour un chef-d'œuvre du réalisme poétique, catholique et américain. Disons tranquillement que, si plusieurs moments de ce film sont charmants, ses contresens, ses intentions soulignées trois fois, ses pataudaries le rendent également niais, long et irritant. Vingt films américains de série B sont plus naturels dans la peinture des petites gens. On s'extasie sur ce *Marty* qui ne nous montre pas « une Amérique sous cellophane, peuplée de stars-à-piscines et aseptisée », etc. Mais où vont-ils au cinéma ? Au « Caméo » ? A « Midi-Minuit » ? *Marty* m'a paru moins juste que *Come back little Sheiba*, moins touchant que *Death of a Salesman*, moins fidèle dans sa peinture des Italo-Américains que *Give us this Day*, etc. Et je ne cite que des films devenus célèbres. Il faudrait convoquer ici Siodmak, Russel Rouse, Wise... Ce bon gros, cette laide ravissante (Dieu qu'elle est jolie, cette Betsy Blair qui joue la « toquarde » !), ces mères à l'italienne que l'on réussit à faire paraître empruntées alors que le secret du naturel au cinéma est un monopole américain depuis trente ans ! C'est beaucoup de maladresse pour manier les bons sentiments. Restent les jolis portraits de jeunes abrutis du samedi soir. Mais on gâche sans cesse notre plaisir en montrant le bout de longues oreilles : il s'agit successivement de suggérer les dangers du café, du mépris des demoiselles, de la lecture des récits d'horreur. Tout cela est ennuyeux comme les larmes d'une femme que l'on n'aime plus. Que Madame l'Ambassadrice américaine se baigne donc en maillot deux-pièces et laisse projeter dans les festivals ce film où l'on voyait, paraît-il, de jeunes canailles : elles nous rassureraient.

(Bien entendu, *Marty* est un film incomparable si l'on songe à *Nana*, à *Fortune carrée*, à *M. Pipelet*, aux *Hommes en blanc*, à neuf films français projetés cette semaine en exclusivité à Paris ; mais on pourrait en dire autant de huit sur dix des films américains...)

FRANÇOIS NOURISSIER

LÉGER

(Suite et fin.)

En 1954, Léger déclare : « Le sujet n'est pour moi qu'un prétexte à créer un ensemble absolu de formes et de couleurs qui, loin de donner l'illusion de la réalité extérieure, exprime la réalité de mes sentiments et de mon esprit, la seule qui compte. »

Durant ces dernières années, les *sujets* de Léger sont connus : Parade, Cirque, Partie de campagne ; jeux de l'estrade, du chapiteau et du plein air, actions acrobatiques ou champêtres, après les *Constructeurs*, où l'on retrouve certaine opposition déjà rencontrée, entre structures métalliques et figures humaines. A propos de cette grande œuvre, Léger déclarera (*XX*e *siècle*, *op. cit.*, p. 68) : « Je ne sais si j'ai réussi, mais je crois que c'était, tout de même, une bagarre à susciter. »

De tout temps, antérieurement à 1925, Léger est préoccupé par le mur, le monumental (ou le grand format ?) — la révolution du « mur blanc », du « rectangle élastique ».

On connaît ces thèmes, mais l'accent a-t-il été mis, comme il devait l'être, sur les grandes œuvres de Léger exécutées en équipe (avec Jean Barillet) et utilisant avec science les nouveaux matériaux, dalles de verre et béton ?

Exposés à Zurich (Kunsthaus, 1954), les maquettes, les dix médaillons (*Dieu créateur*, *Paradis*...), pour Courfaivre, attirèrent l'attention par leur vigueur. Et le problème de l'inscription (la *lettre* réapparaîtra dans le verre), des vitraux circulaires, ne peut faire oublier cette réussite étonnante, combien méconnue, et le cas, étrange : Otto Meyer-Amden (plusieurs toiles, au musée de Bâle) ; ses

maquettes « circulaires », les têtes d'écoliers, de collégiens (Zurich, Zwinglihaus) ; chaque tête, à peine suggérée, ou « venue », étant inscrite dans un réseau polyédrique. Où l'on pourrait retrouver — mais le rapport est extérieur, « analogique » — la construction par cellules, chère à Léger.

Les vitraux d'Audincourt (dalles de verre non éclatées, disposées par aplats), qui ont pour thème *Les Outils de la Passion*, sont une réussite étonnante — la plus grande date dans l'histoire du vitrail moderne. Ici, nul n'oublie Rouault (Assy), Poncet (Martigny, 1918 ; Lausanne, 1921, 1927 ; Saint-Maurice, 1924 ; Gstaad, 1932 ; esquisses pour l'église de Chermignon, 1952, 30 mètres sur 3 mètres), qui rêvait, peu de temps avant sa mort, d'un grand mur de couleurs, abstrait, en feuilles doubles, spécialement choisies, depuis les défauts et l'irrégularité, que nous avons pu voir dans son atelier. Fresque inoubliable.

On sait que Léger poursuivait le rêve d'une « haute sculpture polychrome, massive en diable, avec des formes comme des flammes où le vent du large pourrait jouer » (propos recueillis par André Verdet). La *Fleur qui marche* (Musée d'art moderne), les *Femmes au Perroquet* (Saint-Paul-de-Vence) illustrent ce dessein. Le progrès des techniques et le besoin du travail en équipe (avec Roland Brice, à Biot) conduisaient Léger vers la sculpture polychrome, en céramique. *Le Tournesol* (1952) est un bel exemple de sculpture picturale.

Ces rêves ou projets : sculpture polychrome, « au milieu de belles maisons neuves qui pompent la lumière et la respiration des arbres » ; sculpture dans l'espace, ville polychrome, décorations mosaïque et céramique, grands murs, Léger devait les réaliser en partie. Assy (grande mosaïque de la façade), Audincourt en témoignent. Et les sculptures polychromes (depuis 1951) signifient ce besoin de la masse claire, lumineuse, dans une cité.

Léger excelle, comme on sait, dans les grandes surfaces et ce maniement des techniques qui contraignent l'artiste à une autre expression et permettent des transpositions étonnantes. Si l'on avait pu permettre à Léger de réaliser ces surfaces, ou la ville polychrome, il est certain que son art

aurait pris un autre essor. « La mosaïque, la céramique, la fresque sont nos moyens les plus appropriés pour coller au mur » (Lettre à Douglas Cooper, juillet 1949). Mais peu de murs, du moins en Occident, sont donnés aux modernes. Le drame de Léger, celui de tout créateur, c'est de n'avoir pu réaliser l'œuvre monumentale, dans les villes, les cités. Le passage à une autre échelle stimule ; la discipline prédominante — peinture, dans ce cas — contraint l'artiste non à quelque répétition, mais à l'affirmation sans cesse reprise d'un style qui a fait ses preuves. Une autre discipline ou technique ouvre la voie.

L'espoir, ou plutôt l'assurance, ne peuvent être écartés de cet ordre : le monumental. Par les chemins de l'art, dans le monde ; par les formes de son art, qui serait le réel humain et industriel, Léger tente de faire naître un monde. Un certain type ou mode d'espoir. Mais pourquoi cette force, tant vantée, célébrait-elle notre *âge industriel* ? Par crainte, respect, limite des schèmes ? Cet âge dévore. Monde de l'ouvrier et du technicien, imposant son empire, il crée, ne serait-ce que par l'extension et la nécessité, un type d'homme qui pourrait inquiéter les techniciens d'une politique : *l'homme extérieur*.

Nous ne souhaitons pas, cela va sans dire, un « homme métaphysique ». Mais l'optimisme de Léger privait de traits individuels ou non la figure humaine. Et cette curieuse négation du visage, l'être décapité, trahissent le primat du moteur sur l'homme asservi (par le travail et l'horaire) ! L'homme qui ne retrouve sa vie que dans *La Partie de campagne* (premier état, 1953).

Ce lien curieux entre la civilisation technicienne et l'optimisme est cependant démenti par la peinture même de Léger ; par le « fond » et les formes, non la couleur. Dans l'histoire des formes, de leur signification humaine, remarque-t-on ce *renversement* : la fleur devient métal ; le métal, fleur. L'homme-roue, l'engrenage-marguerite succèdent aux « animaux-machines ». L'homme est-il libéré pour autant ?

Depuis cette peinture, on s'explique mal les liens réels, sans doute plus autoritaires, qui existent entre l'homme et l'univers machiniste ; qui sont imposés par cet univers. Dans

une certaine mesure, le problème est éludé. Le monde de la machine ne peut faire oublier ce qu'elle *impose* à l'homme, les servitudes horaires, aussi importantes que l'effort « dépensé dans le travail ». Temps-machine, valeur-machine : l'univers de Léger est placé sous cette contrainte. Y échappe-t-on, par l'idéal collectif impersonnel, les loisirs groupés ou champêtres ?

Chez Léger, cette limitation du monde du travail et du Monde, cette exaltation de la machine ou du tubulaire marquent assez les limites de l'inspiration. Il n'est pas vrai que le « travailleur » soit uniquement le travailleur en bleu. Il n'est pas vrai que notre monde soit uniquement machiniste, usinier et champêtre. Que dissimule donc cette *réduction*, qui, dans le même temps, prétend à l'universel ?

Une imaginerie que l'on pourrait dater (des années 36-38), et qui n'exprime toute l'horreur (comme *Guernica*), la solitude ou le travail, fête ou jeu. Il faut à Léger des éléments bien compartimentés. Son *ouvrier* est dans le style Roi de carte.

On a célébré la machine, chez Léger, de façon bruyante. Ainsi que l'ornemental, puis cette composition (« elle-même est inustensile », selon J.-L. Ferrier). Nul ne semble avoir remarqué le *silence*, dans ces machines humaines — qui s'associe à l'absence de peine, d'effort. L'ouvrier, « contremaître d'une équipe de machines », selon l'expression de P.-M. Schuhl, ne peine pas, en de tels ouvrages. Dans la réalité, il n'est pire labeur — que nous n'avons guère le goût d'évoquer, en raison du pire et du drame (les philosophes parlent de *blocage*). En raison aussi de cet autre fait : l'isolement de l'homme moderne.

L'unique déification du travail ouvrier laisse dans l'ombre, volontairement ou non, des efforts plus secrets, aussi vifs et difficiles, résolus. La civilisation technicienne, pour ne parler « que d'elle », repose du moins sur une sorte de hiérarchie (nous ne parlons pas des phénomènes sociaux) : savant, inventeur, technicien, usine. L'ouvrier, au dernier maillon de la chaîne, qu'est-il, dans cet ensemble ? Que devient-il ?

On comprend ce goût, cette méthode de l'anonymat des visages, chez Léger. Il est impossible de donner « forme et

traits » au visage de chacun, de l'exécutant. Mais l'ensemble-agrégat, du technicien à l'ouvrier, en passant à la machine, semble ignoré par ce système légendaire.

Fidèle au peuple, Léger dressait à son insu cette marque de l'individu dans la masse : anonyme. Longtemps on s'interrogera sur cette *fin* du regard (qui ne résulte pas des difficultés ou des exigences de représentation) ; sur le visage-objet, gardant l'allure de la pose. Sur de très belles réussites, en peinture murale, que l'on dit abstraite.

Les tendances, chez Léger, n'aboutissent à aucune contradiction. Et c'est là sans doute la raison du visage neutre, ou réduit à quelques éléments : le schématisme vaut, dans les deux domaines, comme un style qui ne sort pas de ses limites.

L'art abstrait de Léger est justement célébré et intervient constamment dans son œuvre, comme toutes les ruptures ou « révolutions » de l'époque, depuis le cubisme, depuis 1910. (Plus tard on parlera du drame de la figure ou de l'hybride.)

Il y a peu, Léger confiait à Cl. Chonez (*Nouvelles Littéraires*, 25 août 1955) : « D'ailleurs je suis porté par nature à la peinture abstraite... » En juillet 1949, il écrivait à Douglas Cooper : « L'art abstrait, que je trouve « faiblard » en peinture de chevalet, peut avoir dans le mural un développement total » (in D. Cooper, *op. cit.*, p. 102). Et l'une des dernières œuvres de Léger, inachevée, *Maïakovski et Lili Brik*, aurait été une peinture *finie*.

Il ne suffit donc pas d'opposer le schéma ou l'*exemple mural* à l'art pour déterminer la précellence de telle forme. Seules les œuvres s'affrontent, dans la comparaison — non les thèses, seraient-elles hagiographiques. Et si Léger reste l'un des plus grands peintres de ce temps, c'est aussi par ses premières œuvres (des époques dites cubistes). *Éléments mécaniques* et *Peinture murale* (1925) marquent un tournant. Exemplaires, la façade d'Assy, les vitraux d'Audincourt montrent assez ce que le peintre aurait pu réaliser en ce domaine : le lieu communautaire.

RENÉ DE SOLIER

NOTES

LA POÉSIE

VIRGILE : *Les Géorgiques*, traduites par Maurice Chappaz et Éric Genevay (Rencontre, Lausanne).

Il faudrait naturellement, pour oser transformer en jugements les remarques suivantes, avoir longuement analysé le style de Virgile et ne pas s'être empêtré soi-même plus qu'un autre dans ces folles entreprises que sont les traductions de la poésie antique. Toutefois, risquons ceci.

D'abord, Virgile paraît moins transmissible encore que personne, en particulier pour cette extrême liberté dans l'ordre des mots dont il use non pas accessoirement, mais comme l'un de ses plus sûrs pouvoirs, et qu'il est décidément exclu de mimer dans la syntaxe française.

Maioresque cadunt altis de montibus umbræ :

il me semble (évidemment je ne suis pas romain), il me semble que cela relève d'un autre univers que

Et les ombres des monts grandissent jusqu'à nous.

Les *Bucoliques* sont sans doute l'œuvre d'un habile jeune homme ; je crois pourtant y entendre déjà sonner ici ou là, ou plutôt chanter doucement, tantôt de vastes espaces, tantôt l'intimité d'un verger ou d'un bois, dans des vers dont la sonorité n'est pas seulement harmonieuse, adroite et pure, mais chaude et savoureuse. (Dans les *Géorgiques*, ce que Virgile ajoute à l'évocation homérique de Protée, ce sont précisément des choses de la campagne : « Au moment du crépitant midi, lorsque les herbes ont soif et que déjà les bergeries de moutons savourent l'ombre... ») Ces vers me paraissent donc plus proches, si j'ose encore dire ceci, de certains alexandrins de Baudelaire, particulièrement longs et profonds, que de ces sèches réussites valéryennes ; de plus, Valéry fait profession de mépriser la campagne...

Maurice Chappaz, qui a traduit les *Géorgiques* avec le concours d'Éric Genevay, ferait plutôt profession d'en exalter la magie, d'en déplorer le lent naufrage. Qu'il ne puisse songer à égaler la maîtrise de Valéry, cela se conçoit, mais je ne crois pas que l'amour soit sans effet sur un traducteur ; de plus, il a su faire résonner dans ses propres poèmes une phrase ample, solennelle et mélancolique à la fois, qui fait songer à Chateaubriand ou au *Centaure*, et dont il me semble en définitive qu'elle n'est pas contraire à l'accent de Virgile ; enfin, c'est un très patient ouvrier.

Il est vrai, les *Géorgiques* sont nourries d'une autre sève que ces églogues qui empruntent tant à l'extérieur. J'ai relu surtout le quatrième livre, à cause d'Aristée. Alors s'affirme déjà cette magnifique éloquence, ce génie sonore :

> *Iamque domum mirans genitricis et umida regna*
> *speluncisque lacus clausos lucosque sonantis*
> *ibat...* (V, 363-5)

qui annonce l'*Énéide* :

> *Ibant obscuri sola sub nocte per umbram*
> *perque domos Ditis vacuas et inania regna...*
> (VI, 268-9)

Ces héros marchent, et en marchant créent l'espace : il fallait leur retrouver un pas. Je ne prétends pas, bien sûr, que Chappaz se soit élevé à la hauteur des quelques vers proprement sublimes qu'il y a dans l'histoire d'Orphée. Mais, hors certaines libertés prises et que l'on pourrait discuter, il a choisi somme toute une solution modeste et qui ne s'éloigne guère de celle de M. Gœlzer, le fort honnête traducteur de la collection Budé. C'est-à-dire qu'il a mis en prose ce qui était en vers, rétabli l'ordre français du discours, et tenté de remplacer tout ce qu'il devait forcément y perdre par une autre musique, à laquelle l'amenait assez naturellement sa voix personnelle. On voit très bien que les mêmes mots, ou presque, que M. Gœlzer, placés par un poète, accentués, allongés ou assourdis, peuvent redevenir un chant, et je crois que Maurice Chappaz, le premier, nous a restitué quelque chose de son ampleur pleine et profonde. Reste à savoir, malgré tout, si nous ne nous épuisons pas en vain sur de si lointains textes.

PHILIPPE JACCOTTET

ÉDITH BOISSONNAS : *Le Grand Jour* (Gallimard).

Si je veux arrêter, d'entre les poètes que j'aime, lequel enfin mérite la palme la mieux venue, la masse des œuvres ni l'architecture des pensées ne m'importent plus guère : vaincra celui qui aura su tirer de moi le plus d'ardeur pour scruter sa syntaxe, qui

le plus durement m'aura fait l'esclave de ses mots favoris. C'est pourquoi jamais je ne jugeai absurde qu'on louât, fût-ce le plus imposant ouvrage, en travaillant à bien mettre en valeur, avant la richesse ou la rareté de l'ensemble, le plein achèvement de son exécution. L'écrivain vraiment grand triomphe aussi au niveau des virgules. Aucun poète véritable ne se plaindra qu'on l'aborde avec minutie et lenteur.

Dans certains cas, l'imagination même n'effleure à nul moment qu'il soit possible de procéder d'autre façon. Ouvrant, feuilletant, butinant ce livre d'Édith Boissonnas, je jouis à la fois et de l'évidente finesse du travail qui nous est proposé et de ma certitude que l'absence de méthode que je prône ne me vaudra pas un complet insuccès.

Édith Boissonnas, en effet, ne sait trop d'abord que dire ; visiblement, elle n'a assemblé ces mots sombres ou gris qui peuplent ses poèmes que pour moins souffrir ; usant de leur pouvoir, elle voudrait conjurer l'incertain ennemi qui ne la quitte pas, se délivrer de lui, par force ou par adresse. Cependant, le monde qu'elle habite, qu'elle soustrait, avec une patience pathétique, au néant du silence d'avant le langage, cet « avenir broussailleux » qui l'inquiète, ce « Grand Jour » menaçant manquent pareillement de toute clarté ou douceur ; l'intime ampleur et la légèreté en eux depuis longtemps se sont évanouies qui composent le lot naturel de l'enfance et dont jouissent, à certains instants, les poètes de la simplicité du ciel, les contemplateurs de l'irradiante unité de la Nuit. Aussi la lisse surface des phrases les plus belles semblerait-elle un trompe-l'œil à Édith Boissonnas, qui possède le pouvoir malheureux de ne pas oublier les gouffres que l'âme inactive invente en soi-même comme à l'envi. Il ne lui reste qu'à s'appliquer sans fin à manifester selon ses voies le malaise qui la pénètre au spectacle des choses, tandis que les hommes, sous son regard, engagent d'inintelligibles combats :

... Peu à peu remontaient à la surface, vaincus,
Des hommes qui luttaient contre un courant, leur force
S'épuisant en efforts vains, sans cesse déçus.
A peine pouvaient-ils écarter cette écorce
Du grand arbre qui nous retient tous prisonniers,
Pour voir... Déjà la sève visqueuse les emporte,
Englués.

Ces vers cependant ne donnent point une image suffisante de l'art d'Édith Boissonnas, de sa grande écriture à la fois très claire et tremblée. Édith Boissonnas excelle également à transcrire, sur un registre plus secret, l'anxiété avide de se connaître dont son être pâtit. Que le monde change ou qu'elle pressente la proximité des temps où, par l'ambiguïté de la mort elle-même, il

lui sera tout intolérable, une peur inextinguible l'étreint, identique sous ses mouvantes nuances :

... Lorsque j'ai vu soudain la première lueur
De cela qui était en train de se produire
L'abattement succédait encore à la peur,
Je cherchais pourquoi on avait voulu me nuire
Je n'arrivais pas à comprendre, j'étais hors
De ce jeu qui continuerait sans que je sache
Jamais parer les coups, jusqu'à la mort.
Cette mort même était embrouillée et lâche.

L'amour et le langage sont devenus impossibles. Le premier mouvement vers autrui échoue. La solitude n'est favorable qu'à ceux qu'emplit déjà le don divin du monde. Ici, froideur, pétrification, absence, fragilité de la vie :

C'est une fine lamelle, la vie.
Un geste, un rien, et l'on est de l'autre côté.
Qui ne s'est pas penché sur un fleuve hanté
Par des pensers inavouables, ses manies,
Ne connaît rien.

Mais l'homme est ainsi fait qu'il n'est pas maître du meilleur de lui-même. Il ne peut rien contre sa propre force ; il *sait* que dans le désespoir *rien n'est désespéré :*

De temps à autre pourtant, nous sommes surpris
Par une présence, un fourmillement de joie.
Alors notre détachement même est sans prix,
Dans l'illumination où notre esprit tournoie.

PIERRE OSTER



LA LITTÉRATURE

MICHEL MOURRE : *Lamennais ou l'Hérésie des Temps modernes* (Amiot-Dumont).

C'est couvert du bouclier romain, c'est en catholique à fer et à clou, que Michel Mourre fait à Lamennais, pour la seconde fois, son procès. Pourquoi, dira-t-on, reprendre aux orties ce froc jeté là, depuis plus de cent ans ? La réponse est qu'on ne coupe jamais la tête aux hérésies. Comment combler ce qui fut ornière une fois pour un seul esprit ? D'autres hommes regarderont la vérité de ce biais qui n'est pas le bon. L'erreur ne change que

de fagot. Lamennais, par exemple, a confondu la religion avec la politique et Jésus avec le menuisier. Or Dieu et le pauvre ne sont ni séparables ni comparables. L'histoire des hommes ne raconte pas le Royaume du Christ. La Providence écrit mon journal, mais je ne puis lire la Providence dans mon journal. Voilà dans quel arbre revêche est taillée la croix. Tout fut accompli, pendant trois ans, du temps de Tibère, et le vrai ne cesse d'entrer dans le monde comme un voleur. L'impatience, qui sort de l'orgueil, a enivré Lamennais et ceux de maintenant qui tiennent la même route. Il est trop facile d'aimer de haut ceux qui sont humbles et de donner à la colère ou à l'envie le prétexte de la justice ; il est plus facile encore d'oublier les petits ou de les attacher au joug. Jésus n'est ni à gauche ni à droite ni au milieu ; il est. Toutefois rien ne prête des ailes au style comme certaines méprises ; le diable souffle parfois sur les poètes à proportion qu'ils s'égarent. Féli avait attrapé dans la lecture des prophètes et dans l'ardeur de sa propre imagination l'art de faire croire que la colombe descendait. La prose vive et dure de Michel Mourre appuie, au contraire, sur cette absence d'annonciation, sur cette ferveur uniquement tournée au dehors, qui désignaient un prêtre à l'apostasie. Car la tendresse pour les misères du siècle est souvent liée à la poursuite des chimères. Lamennais flotte entre la tiare et le bonnet rouge. Qu'il aille à Rome ou qu'il aille au peuple, il marche sur des nuées. Les saints ont des yeux plus présents ; Thérèse d'Avila et Vincent de Paul retombent à plomb sur la terre, comme si le sentiment de l'éternité les rendait habiles à se servir de l'occasion. Ils ont jeté en Dieu des racines qui les établissent dans la sagesse. Ils réveillent, ils ne brouillent point. Ceux qui sonnent le tocsin ont le rage de pronostiquer ; ils immolent le présent à l'avenir, ils ensanglantent la promesse. Féli veut des bourrasques et du tintamarre ; il y a du Berlioz dans son grand cœur. L'air du temps excuse l'homme, sinon ses écarts. Il s'est conduit comme Platon ; il a connu les prisons de Denys. C'est une tentation, mais elle est belle, que de se mêler à l'ordure afin de la balayer. Féli, dans un esprit de pureté, s'est embourbé. On peut le comprendre sans l'imiter.

ROGER JUDRIN

ANDRÉ BRETON : *Les Vases communicants* (Gallimard).

A mi-chemin de *Nadja* et de *L'Amour fou* (avec lesquels il forme une manière de trilogie), un épisode important du trajet d'André Breton s'effaçait quelque peu sous nos yeux ou demeurait dans une ombre relative, si l'on songe que *Les Vases commu-*

nicants n'ont pas été réédités depuis 1932. A vrai dire, aucune des propositions centrales de ce livre n'est absente des autres livres de Breton, et la nature d'un exposé compact et tendu, non sans caprices, voué aux enchantements sévères du matérialisme dialectique et de la psychanalyse, explique qu'on n'en ait retenu le plus souvent qu'un choix de citations et les mots d'un titre qui exprime mieux que tout autre l'ambition majeure du surréalisme, partout répétée, confirmée, agrandie par Breton : faire coïncider la réalité de l'esprit et celle du monde dans un accord que Breton ne tient pas pour un privilège réservé à l'effort et à la chance de quelques-uns, mais pour l'état qu'il est au pouvoir de tout homme d'atteindre et de conserver. Cette entreprise de libération de l'homme par l'homme est le souci permanent de Breton, qui ne s'intéresse à l'activité littéraire et à toute création de l'art que dans la mesure où elles sont un moyen de cette libération et déjà une étape sur sa voie. Les poètes — et par ce mot il faut entendre aussi ceux qui ne nous parlent pas par des œuvres, mais par une vie en apparence énigmatique ou aberrante, — sont les artisans de notre liberté, et ses héros, par la connaissance qu'ils nous apportent de ce que nous pouvons et devons être, de ce que nous sommes. Il s'agit avant tout pour Breton de permettre une « adéquation de l'homme à la vie » toujours plus exacte et plus spontanée, plus intime, par l'exploration plus poussée et plus aventureuse de ses ressources et de ses secrets. Il est vain, affirme-t-il, de continuer à opposer un monde extérieur, le monde de la réalité sensible, au monde intérieur des pensées et des sentiments ; vain d'opposer la vie vécue et la vie imaginaire, la veille et le sommeil, l'action et le rêve. Il faut au contraire ménager des uns aux autres des passages et des échanges, afin de ne priver l'homme d'aucun point d'appui ni d'aucune révélation. On sait quelle importance Breton n'a cessé d'accorder, de ce point de vue, à la méthode freudienne d'interprétation des rêves : l'essentiel des *Vases communicants* est consacré à sa vérification. Le jeu de libres associations que l'analyse du rêve suscite autour de ses images en apparence les plus obscures ou les plus banales, et le sens qu'il est possible de donner ensuite au rêve en remontant de son contenu manifeste à son thème le mieux caché sont mis en évidence par Breton dans des récits et des analyses minutieuses de ses propres rêves. Dans ces analyses, conduites avec la plus grande rigueur par un « observateur imprudent et sans tache », les associations les plus étranges et les plus lointaines sont valorisées avec une ingéniosité sans pareille, qui paraît toujours excessive ou abusive au lecteur non prévenu ou, au contraire, trop prévenu, et confiner à ce qu'il est convenu d'appeler le délire d'interprétation : délire qui fournit au « merveilleux poétique » un aliment précieux et permet peut-être de saisir, dans le mode d'expression poétique du surréalisme, ce qui est recours

docile à l'automatisme et à la dictée de l'inconscient et ce qui est un agrandissement calculé de leur champ.

L'analogie que Breton établit d'autre part, dans la deuxième partie des *Vases communicants*, entre le rêve du dormeur et le rêve éveillé (« La vaine agitation de la rue est devenue à peine plus gênante que le froissement des draps »), dans l'admirable récit d'une lente dérive dans les rues et les hasards de Paris (comparable aux récits du même ordre que nous pouvons lire dans *Nadja* et dans *L'Amour fou*, qui sont le domaine, désigné plus récemment par Breton comme « ce prodigieux domaine d'Arnheim mental qu'est le *hasard objectif* », où il se montre, par les pouvoirs conjugués de l'attention et de l'invention, un fabuleux prospecteur), lui permet en outre, dans un jeu nouveau d'associations, d'agrandir et de diversifier le champ du réel. Ce réel qu'il n'est jamais question, pour Breton, d'éluder ou de transcender, mais de reconnaître dans sa pleine dimension et d'interpréter « le plus complètement possible ».

Aucune tentative d'évasion hors de cette vie et de ce monde où nous respirons n'a de chance d'aboutir. La vie n'est pas à fuir, mais à connaître (cette « vraie vie » encore absente) et à changer, comme le monde est à transformer dans le sens d'une action révolutionnaire à laquelle Breton se réfère plus explicitement dans la dernière partie de son livre. La révolution sociale et l'activité poétique sont aussi des « vases communicants ».

Que Breton ait échoué à nous en fournir la preuve concrète, sur le plan de l'action politique, ne témoigne pas en faveur de son intégrité morale ou de sa pureté intellectuelle, mais en faveur d'une volonté d'autonomie spirituelle par laquelle le surréalisme se définit. Freud ou Marx ne sont que les moyens provisoires d'une conquête jamais achevée. Le surréalisme est une insurrection permanente de l'esprit qui hante plus qu'il n'habite, qui toujours dépasse et pulvérise les formes en qui il s'incarne avec impatience. Tout est à réinventer — « à perte de vue ». C'est la passion de Rimbaud dont sa postérité ne saurait guérir jusqu'à ce que paraisse le poète, ou le dieu, en qui mourront les contradictions anciennes, en qui se reformera la rayonnante unité du monde. Jusqu'à ce que paraisse ce « poète à venir » que Breton invoque aux dernières pages de son livre et qu'il devient lui-même quand sa rigueur démonstrative se brise en longs éclats lyriques, quand nous ne sommes plus convaincus que par l'accent et la lumière de son écriture, par une syntaxe qui emporte l'esprit au delà de toute évidence intellectuelle, quand se lève, comme dans tous ses livres, du cœur de la nuit jusqu'au point du jour, cette figure, seule inspiratrice et féconde, de femme-enfant, de Mélusine éternelle, qui fixe dans l'instant l'image de la beauté : « Comme dans un conte de fées cependant, il semble toujours qu'une femme idéale, levée avant l'heure et dans les boucles de qui sera descendue visiblement la

dernière étoile, d'une maison obscure va sortir et somnambuliquement faire chanter les fontaines du jour. »

GEORGES ANEX



LES ESSAIS

MARIE DELCOURT : *L'Oracle de Delphes* (Payot).

On connaît l'image traditionnelle de la Pythie en proie aux affres de l'inspiration. Déjà, M. Pierre Amandry, dans sa thèse sur « La Mantique apollinienne à Delphes », nous avait montré qu'elle n'a guère que des répondants littéraires : l'iconographie appuyée sur quelques textes, tardifs il est vrai, nous suggérerait plutôt qu'il s'agirait d'une simple tireuse de sorts, d'une sorte de joueuse de zanzi. Mme Delcourt, sans faire sienne entièrement cette conjecture, puisqu'elle admet la pluralité des méthodes de divination dans le célèbre sanctuaire, propose de renverser hardiment les données du problème : au lieu de chercher quelle est la réalité qui se cache derrière la fiction, il faudrait voir comment la fiction politique (le roi de Sparte Cléomène), littéraire (Pindare qui était une sorte de « pays » de la prêtresse), philosophique (Platon et la légende de Pythagore), a pu modeler la réalité, c'est-à-dire faire grandir à partir du VIe siècle le prestige moral d'une simple bourgade de Phocide et par suite celui du dieu qui était censé s'y manifester, bien qu'il n'y fût nullement représenté par l'image (au moins dans la cella du temple). La première partie de l'ouvrage, qui comporte de nombreux points d'interrogation, concernant les origines et le détail du culte, a pour objet principal, malgré son impressionnante érudition, d'amener à la seconde où le scepticisme trouve sa raison d'être. Cette thèse faisant voir comment « le discours prophétique et paré » (qui n'était pas seulement celui des prêtres, mais surtout de nos informateurs) a pu succéder historiquement aux informes vagissements d'un premier culte de la terre, a dû réjouir aux Champs Élysées les mânes de Paul Valéry. Ainsi, les « doctes transports » n'auraient été finalement que fabrication : la fiction de l'inspiration aurait supplanté l'inspiration des fictions.

Ce sévère (ou souriant) rationalisme qui tend à nous faire admettre que Delphes n'aurait été qu'un « mythe » au sens moderne du mot, plutôt qu'au sens ancien (que l'on dirait aussi bien le sens jungien) ne résout pas entièrement tous nos doutes, en remplaçant les points d'interrogation par la constatation de quelques simples accidents de fait. On n'admet pas aisément que le rôle prêté par Eschyle à Apollon, à l'occasion du procès

d'Oreste, ait pu être une simple invention de l'auteur tragique. On se souvient encore, malgré tout, de l'éxégèse de Bachofen. Apollon n'est-il pas le patron des meurtriers parce qu'il a commencé lui-même sa carrière comme meurtrier (de Python) ? Et n'est-il pas constamment pour Homère, comme le constate Mme Delcourt elle-même (p. 168), le dieu de la mort subite ? Le nom même d'Apollon, comme n'ont pas cessé de le comprendre les anciens, pour la plupart, selon une étymologie vraie ou fausse, n'est-il pas celui du « destructeur » qui n'a rien à voir avec les « bergères » (cf. p. 24). Si la fiction delphique a pu modeler effectivement la figure apollinienne, on se demande encore d'où a pu procéder cette fiction. Le point le plus délicat est sans doute celui de la transition de la première à la seconde figure du dieu, du noir au radieux Apollon, du meurtrier à l'inspirateur, point sur lequel Mme Delcourt nous fournit d'intéressantes suggestions, mais peut-être trop brèves, en invoquant le rôle du scrupule qui naît à l'occasion du malheur. Un curieux passage du *Phèdre* de Platon, cité page 182, le confirme. Sans doute les deux aspects de la figure d'Apollon sont-ils complémentaires plutôt qu'étrangers l'un à l'autre. Mais, dans ce cas, le rôle de la fiction dans l'élaboration du mythe de Delphes pourrait être réduit en remontant aux sources psychologiques de cet archétype qui n'est probablement pas le simple produit des fantaisies individuelles entrecroisées avec les motifs historiques. Apollon, que l'on s'excuse ici de personnifier (cf. p. 215, nº 2), n'est pas « que littérature ». Mais si le sens spirituel appelle encore une investigation, il faut savoir le plus grand gré à Mme Delcourt de nous avoir fait aussi savamment comprendre que l'on ne devait pas s'en tenir trop « à la lettre » des témoignages.

AIMÉ PATRI

GEORGES GUILLAIN : *J.-M. Charcot* (Masson).

S'agissant de réhabiliter, aux yeux de générations éblouies par les merveilles de la médecine moderne, une œuvre « actuellement mieux appréciée à l'étranger que dans sa propre patrie », le professeur Guillain a bien fait d'insister sur le chapitre de cette œuvre qui a le plus servi à la déconsidérer. On croit généralement qu'après Babinski rien n'a subsisté des travaux de Charcot sur l'hystérie. De vrai, Babinski, fort de sa découverte préalable des réflexes qui permettent de reconnaître si une paralysie est organique ou non, a pu, sur le terrain ainsi déblayé, isoler, sous le nom de « pithiatisme », tous les troubles que suggérait et créait chez les anciens hystériques l'examen médical lui-même, et les faire en quelque sorte disparaître de la pathologie par la mise au point d'une méthode plus précautionneuse d'examen médical. Dans la plupart des cas, les stigmates (anesthésies

segmentaires, etc.), que Charcot avait considérés comme signes naturels de l'hystérie, de même que la grande attaque (avec ses quatre phases : épileptoïde, clownique, passionnelle, délirante), étaient en effet des épiphénomènes de culture. Mais le succès de la doctrine consécutive de Babinski a été plus extrême que cette doctrine elle-même. Un temps fut où « tout ce que Charcot avait décrit, crises nerveuses, hémiplégies, paralysies, contractures, spasmes, chorées..., bien plus, des céphalées rebelles, des troubles gastro-intestinaux divers, des phénomènes cardiaques, urinaires, des névralgies les plus diverses, étaient qualifiés de pithiatiques ». Les experts n'osaient même plus invoquer l'hystéro-traumatisme devant les tribunaux. Et, Babinski s'étant déclaré incapable de distinguer en ces matières simulation volontaire et simulation involontaire, le terme de « pithiatique » était forcément considéré comme péjoratif. Une telle manière de voir est d'ailleurs aujourd'hui encore monnaie courante chez les non-spécialistes. Que les descriptions de Charcot en matière d'hystérie n'aient été que pure fantaisie, telle est la croyance générale. En réalité cette conception toute négative s'est écroulée à la lumière des faits, dès la guerre de 1914-1918, quand, à la suite de blessures même légères, on observa des troubles qui ne semblaient pas suggérés, que la seule persuasion ne guérissait pas, et que l'on qualifia, par exemple, de *physiopathiques*. « La plupart de ces troubles étaient exactement similaires à ceux sur lesquels Charcot avait attiré l'attention... » D'où le mot de Pierre Marie : « De quel prix ont été les enseignements de Charcot pour tous ceux qui, vingt ans après lui, médecins et chirurgiens, ont eu, pendant et après la guerre, à donner leur avis sur de trop nombreux cas d'autant plus troublants pour l'expert que celui-ci se devait, à soi-même et au pays, de tenir la balance égale entre l'État et ceux qui avaient combattu pour lui. »

Qu'on ne croie pas que ces nouvelles observations aient été le fait de circonstances exceptionnelles. Le professeur Guillain, qui occupait récemment encore le service de Charcot à la Salpêtrière, considérant la proportion de troubles hystériques reconnus par Charcot à sa consultation (244 sur 3.168 malades), précise qu'il observait à la sienne une même proportion de psychonévroses ou troubles fonctionnels : « Les malades avaient exactement les mêmes symptômes que ceux qui se présentaient aux consultations de Charcot. En réalité les malades n'ont pas changé depuis Charcot, ce sont les termes pour les désigner qui ont changé. »

Quant aux grands convulsifs, grâce aux progrès de la psychiatrie, ils ont émigré dans les asiles (Baruk), où on les retrouve, avec les crises en arc de cercle, le clownisme, l'érotisme, l'aspect de comédie, sous le nom de « catatoniques ».

C'est que, quoi qu'on en ait dit, l'hystérie, la « grande simulatrice », ne simulait pas n'importe quoi. Ce qui rend d'interprétation si délicate la symptomatologie hystérique, c'est que l'hys-

térique présente à la fois des phénomènes de simulation volontaire (ce qui risque de le faire prendre pour un fraudeur pur et simple) et des phénomènes de simulation involontaire (ce par quoi il est un malade), et qu'il a un don constitutionnel pour mimer — consciemment ou inconsciemment — certains troubles, et les mimer si bien, et surtout si facilement, qu'il a été longtemps difficile de distinguer ces troubles des troubles similaires dus à des lésions organiques. Pour expliquer cet extraordinaire don des hystériques, et son caractère constitutionnel et comme organisé, on s'est demandé (Johanny Roux, Kretschmer, Dide) s'il ne remettait pas simplement au jour, par un phénomène de régression, le système réflexe d'un homme antérieur, l'homme serf, resté secrètement vivace sous la couche des réflexes de l'homme libre et civilisé. L'étude des troubles dus à des lésions diencéphalo-mésencéphaliques, dans les états post-encéphalitiques, a montré d'autre part de curieuses analogies (Ludo Van Bogaert). De sorte que, tout en reconnaissant le bien-fondé, sur le plan pratique — prophylactique et thérapeutique — des conceptions de Babinski, puisque les accidents hystériques se comportent tout comme s'ils étaient des créations imaginatives, on tend à admettre qu'ils correspondent cependant à des circuits physiologiques, qu'ils sont, selon une conception apparentée à celle de Charcot et de Janet, automatismes inférieurs se déclenchant quand défaillent pathologiquemenr les automatismes supérieurs.

Reconsidérons historiquement les choses : Charcot voulant différencier, parmi les convulsifs variés qu'on venait d'introduire dans son service, les épileptiques vrais et les faux, cherchant dans ce dessein à isoler les cas les plus *typiques*, selon une méthode rationnelle (à laquelle il était d'autant plus attaché qu'elle lui avait rendu les plus grands services en neuropathologie organique, lui ayant permis notamment de distinguer la sclérose en plaques de la maladie de Parkinson), et se trouvant sans le savoir en face de sujets pathologiquement doués pour la réalisation de certains des troubles qui leur sont proposés, Charcot ne pouvait manquer de déclencher la multiplication, la prospérité et l'épanouissement de ces troubles. Qu'il se soit cependant acheminé vers une juste interprétation des phénomènes hystériques est d'autant plus remarquable. Il est en effet incontestable que Charcot lui-même a contribué à mettre Babinski sur la bonne voie. D'une part, en repérant d'emblée la simulation : « On la rencontre à chaque pas dans l'hystérie », disait-il (*Œuvres complètes*, tome I, 9e leçon). D'autre part, en mettant en évidence le rôle de la suggestion, qu'il a d'abord soupçonnée à travers la phase de méditation qui précède l'apparition des troubles hystéro-traumatiques ; puis démontrée par la reproduction artificielle de ces troubles (*Œuvres complètes*, tome III, 19e leçon) ; enfin interprétée : « L'idée ou le groupe d'idées suggérées se trouvent, dans leur isolement, à l'abri du contrôle

de cette grande collection d'idées personnelles, depuis longtemps accumulées et organisées, qui constituent la conscience proprement dite, le moi. » (*Ibid*, tome III, 21e leçon.) La critique de Babinski ne visait d'ailleurs ni toutes les opinions de Charcot, ni tous les faits qu'il avait décrits. Babinski lui-même reconnaissait excellentes description et interprétation des paralysies hystéro-traumatiques, louant Charcot d'avoir su les distinguer des paralysies liées à des lésions des nerfs périphériques. A regarder la suite des événements avec suffisamment de recul, force est donc de reconnaître que la mise au point de Babinski n'était point renversement, mais continuation, prolongement, de l'enquête commencée par Charcot. L'ultime sentiment de Charcot en matière d'hystérie précise singulièrement cette liaison. Il est dommage que M. Guillain ait cité séparément (pp. 176 et 143), et non point conjointement, le témoignage des derniers confidents de Charcot. « Il me disait, a rapporté l'un, que notre conception de l'hystérie était devenue caduque, qu'il allait falloir bouleverser tout ce chapitre de la pathologie nerveuse. » — « Il était en train, quand la mort l'a surpris, a publié l'autre dès 1893, au lendemain même de la mort de Charcot, d'édifier la théorie de l'origine psychique de toutes les manifestations hystériques. »

C'est donc très injustement, très absurdement, qu'on a ridiculisé les travaux de Charcot sur l'hystérie, et en quelque sorte empêché par ce ridicule la considération due de toute façon à l'œuvre d'un homme qui, avant d'aborder la trompeuse hystérie, avait, en quelques années, aux yeux du monde scientifique émerveillé, fondé, presque à lui seul, les bases essentielles de la neurologie.

ANDRÉ BERNE-JOFFROY



LE ROMAN

HENRI THOMAS : *La Cible* (Gallimard).

Henri Thomas ne raconte aucune histoire. Ce qui l'intéresse, c'est la manière dont ses héros, pendant un court instant, voient le monde, à la faveur de quelque chose qui va arriver et qu'ils attendent crispés et tendus, qu'ils espèrent, qu'ils recherchent, qu'ils visent. Rien de plus insolite que ces moments choisis qui semblent cristalliser toute une existence, rassembler toute une suite d'expériences passées pour la jeter vers une cible incertaine. Pourtant l'objet visé n'a, la plupart du temps, qu'une médiocre importance : c'est l'excuse que recherche un enfant qui est allé se promener au lieu d'écouter un sermon, c'est un

secret que l'on cherche ou l'explication que l'on tente de donner à un fait bizarre. Il n'y a jamais réussite ou échec ; chaque histoire se termine en queue de poisson : quelque chose d'autre arrive ; la cible change d'aspect et il ne reste que le souvenir d'une histoire un peu absurde, ni drôle ni triste, ni même intéressante — quelque chose qui est arrivé, qui est terminé, — et le but ultime de ces nouvelles est sans doute de nous montrer que la vie elle-même n'est que la suite de ces attentes, de ces espoirs, de ces visées.

Le style, dont la lenteur voulue excelle à rendre le climat d'attente de ce livre, fait plus d'une fois songer à d'autres nouvelles qui, comme celles-ci, ne cherchent pas à raconter un événement, mais plutôt à suggérer des expériences possibles ou des états d'esprit, comme les nouvelles qui suivent *La Métamorphose* de Kafka, les *Dix Petits Indiens* d'Hemingway ou *Il faut de tout pour faire un Monde* de Marcel Arland.

GEORGES PEREC

JULIEN SEGNAIRE : *Les Dieux du Sang* (Gallimard).

Le thème de ce livre singulier n'est pas sans rappeler celui du premier roman de Julien Segnaire, auquel, soit dit en passant, il ne semble pas qu'on ait accordé en son temps toute l'attention qu'il méritait. Il s'agit, en gros, de l'ambiguïté que confère à un comportement moral l'interprétation différente que lui veulent d'une part son acteur, d'autre part ses témoins « objectifs ».

Hubert, le héros du *Délire logique*, militant communiste, ancien combattant de la guerre d'Espagne, devient tout naturellement, en 1940, un « résistant » actif. Arrêté par la Gestapo, il subit la torture et se tait. Mais il connaît la limite de ses forces et sait que d'autres « interrogatoires » auraient raison d'elles. Il songe, pour s'y soustraire, à feindre de se convertir au parti de ses bourreaux. Le stratagème n'est pas sûr, risque d'être éventé. Alors Hubert s'avise que le moyen le plus sûr pour que cette conversion ait l'air sincère, *c'est qu'elle le soit vraiment*. Et, cédant au « délire logique », faisant le saut dans l'absurde «rationnel», il devient *réellement*, « objectivement » diraient les marxistes, ce qu'il voulait paraître : un renégat, un « traître ».

Blanchard, le protagoniste des *Dieux du Sang*, ancien combattant d'Espagne, lui aussi, est, en 1943, bombardier dans la R. A. F. A ce titre, il participe aux premières attaques massives sur Hambourg. Le caractère sauvagement meurtrier de ce que les Alliés appelaient *area bombing* et les Allemands *Terror Angriff* le révolte. Au cours d'un raid, il largue ses bombes en

pleine mer, prêt à assumer au retour la responsabilité et les conséquences de son geste, d'ailleurs désapprouvé par ses camarades. Mais l'appareil est abattu, Blanchard et ses compagnons faits prisonniers et livrés à la Gestapo, qui entend tirer parti d'une manière ou d'une autre de leur capture. Il suffirait pourtant de quelques mots à Blanchard pour sauver la vie de l'équipage tout entier : qu'il accepte, simplement, de revendiquer son acte, son refus de tuer des civils ; qu'il accepte de lui donner la signification *qu'il a, effectivement, à ses propres yeux*. Mais cela impliquerait qu'il laissât les Allemands utiliser ce geste aux fins de leur propagande, c'est-à-dire en fausser la signification véritable. Alors Blanchard se tait et signe, de ce fait, son arrêt de mort et celui de ses compagnons. Ceux-ci se solidarisent avec lui, y compris le pilote Davies, le seul d'entre eux qui, d'abord, l'ait compris (mais c'est la peur qui l'avait fait l'approuver...). Ce faisant, c'est-à-dire reniant, pour préserver sa signification, l'acte le plus noble qui fût, Blanchard lui donne un sens plus noble encore, non sans que Davies ait conscience de « la totale vanité du courage dans cette épreuve », de « l'insoutenable horreur et l'inutile honneur d'être un homme ». On pense ici à Baudelaire : « Être un héros et un saint *pour soi-même* »...

On voit, je pense, par quoi *Le Délire logique* et *Les Dieux du Sang* se rejoignent, se recoupent. Les héros de ces deux livres agissent et pensent, l'un et l'autre, dans l'éclairage d'une raison poussée jusqu'à ses extrêmes conséquences, à cette pointe du monde rationnel où la frontière devient presque invisible entre la logique et l'absurde. Cet éclairage est fascinant, ainsi qu'il apparaît dans le comportement du pilote Davies, entraîné comme à son insu, à son corps défendant, par la simple contagion du « délire logique », à se muer de lâche en héros et en martyr, tout de même que le protagoniste du premier roman de Julien Segnaire se convertissait à la « trahison », si j'ose écrire, pour les motifs les plus nobles qui fussent.

Le rapprochement s'impose à l'esprit entre ces deux romans et ceux d'un Pierre Boulle. Dans *William Conrad*, *Le Pont de la rivière Kwaï*, *La Face* ou *Le Bourreau*, de ce dernier, nous voyions également des hommes (un espion nazi, un officier britannique, un avocat général, un bourreau chinois) irrésistiblement amenés à un comportement absurde, criminel ou héroïque (suivant l'optique dans laquelle on le considérait), par le « délire logique » de la Raison livrée à elle-même. De quoi Pierre Boulle soulignait l'humour noir avec une ironie grinçante, si Julien Segnaire en retient surtout le caractère tragique, la grandeur désespérée.

Sans doute, *Les Dieux du Sang* pèchent-ils par une composition romanesque un peu laborieuse, un peu mécanique, l'auteur y abusant notamment de « retours en arrière » inutilement explicatifs. Les dimensions de la nouvelle n'eussent-elles pas

mieux convenu au sujet de ce roman ? Il reste qu'il s'agit là de l'un des ouvrages les plus curieux qu'on ait lus ces derniers mois. Il nous rappelle utilement qu'entre la littérature de « divertissement » et la littérature « engagée », il y a encore place pour... autre chose. On se prendrait parfois à en douter.

CLAUDE ELSEN

JEAN-CHARLES PICHON : *La Soif et la Mesure* (Stock).

Prenez garde à l'écriture. Telle est une des moralités à tirer de l'histoire exemplaire du héros fourvoyé de Jean-Charles Pichon. Son livre un peu lourd, dépourvu d'élégance, au style épais, s'impose par son climat volontairement ingrat et anti-romanesque.

Parce que sa vanité le tarabuste, un « monsieur arrivé », comme on dit, décide de se raconter afin de mieux jouir de sa réussite. Il désire aussi que sa femme le voie tel qu'il se croit : plus fort, plus magnanime, plus séduisant encore dans son triomphe sur la médiocrité. Son histoire terminée (que nous découvrons à travers la femme qui la lit et la commente en elle-même), cet homme fort, arrivé d'un pas intrépide à la soixantaine, se sent pris d'un malaise. Dans son effort pour capter le souvenir, à plusieurs reprises il a côtoyé une vérité si peu conforme à son récit qu'il commence à se demander s'il a bien donné des événements une version exacte. Il sent des distorsions, çà et là il devine des gouffres sous la trame bien fixée des images. En un mot, il s'interroge, se livre à l'introspection... le malheureux : le voilà perdu ! Ce beau vernis que lui donnaient ses victoires, ses voitures nickelées, ses parfaits collaborateurs assis à des bureaux métalliques, la femme choisie... — commence à s'écailler. Il a mis la sincérité en branle : elle veut sortir, elle l'asphyxie. A la recherche d'un souffle d'air, il se jettera aussitôt dans l'inconnu. Ce faisant, il se trouve confronté aux forces obscures qu'il avait toujours su repousser. Sous la forme d'une jeune fille, d'un nègre, de son fils prodigue, il rencontre l'inquiétant, l'incertain, l'étrange : ces choses vagues et louches qui font peur. Dans un effort désespéré et assez pathétique, cet homme dur balbutie des confidences d'une banalité désolante. La belle façade craque de toutes parts. Il ne rentrera chez lui que pour y trouver la mort sous la forme d'un presse-papier de mauvais goût manié par sa femme écœurée.

On ne saurait mieux mettre en garde contre les tentations de la plume les riches industriels frisant la soixantaine.

ODILE DE LALAIN

LOUIS DE VILLEFOSSE : *Le Tocsin* (Julliard).

L'affrontement des « familles spirituelles » dans la France de 1914. D'un côté le château, l'armée alliée à la petite noblesse, l'église et le curé de village, l'esprit de revanche et de caste, les Jésuites et la rue de Varennes : la réaction. De l'autre, un professeur admirateur de Romain Rolland, Jaurès assassiné, un Normalien pacifiste, la rue Monge et le lycée Buffon, une mairie de village, un ouvrier socialiste : la gauche.

Ces sortes de fresques, lorsqu'elles sont brossées en moins de trois cents pages, n'échappent guère à la simplification, et la pensée progressiste y apparaît hypothéquée d'un manichéisme parfois irritant. Aragon, écrivant le *Monde réel*, s'était donné quatre gros volumes pour mener son affaire ; d'où l'ambiguïté, les retours, les raffinements de tendresse et de cruauté de ses livres. *Les Communistes* eux-mêmes, quoique plus schématiques, gagnaient à leur épaisseur romanesque, à la reconstitution extraordinaire de la campagne de France de 1940, par exemple, une force de persuasion *au niveau de l'œuvre* et pas seulement des idées. On regrette que Louis de Villefosse n'ait pas mené son roman dans un sentiment semblable de la nécessité et de la vérité romanesques, qui sont faites d'équivoque, d'un esprit de mise en question appliqué à l'*ensemble* des idées et des personnages. Toute la partie consacrée aux dialogues du professeur Adrien Bruneau et de son fils pendant une permission de ce dernier, en 1917, parce qu'elle pose avec beaucoup d'honnêteté et de chaleur les cas de conscience d'un Français pacifiste et socialiste dans cette année terrible de la guerre, au moment des mutineries et des répressions, toute cette partie prend un sens pathétique, un ton d'angoisse, tout à fait convaincants. De même, le souvenir de l'affaire Henry Martin hante à coup sûr Louis de Villefosse lorsqu'il décrit la révolte d'Henri Bruneau, refusant de devenir le frère d'armes de soldats allemands, à Odessa, pour réduire la résistance de l'Armée Rouge. Il y a là une violence contenue, une volonté opiniâtre de dénoncer les incohérences de la victoire française de 1918, qui donnent sa vraie dimension au *Tocsin*.

Pour le reste, l'intrigue sociale qui met en présence, au seuil de la guerre, les représentants de classes que l'affaire Dreyfus avait violemment opposées, le lent passage d'une classe à l'autre à la faveur de la guerre, les reniements de milieu, la dénonciation amusée des différentes « voies d'accès » de la petite bourgeoisie à la « bonne société » (religion, Saint-Cyr, mariage, bonnes œuvres), tout cela paraît d'abord un peu désuet, puis on s'aperçoit que ce paysage social nous est encore plus familier qu'on ne le croit, que ces rivalités, ces ambitions, ces tolérances ont modelé pour longtemps la psychologie de la bourgeoisie française. En tout cas, l'évocation est vivante ; on regrette par-

fois qu'elle ne soit pas menée avec plus d'humour, c'est-à-dire de cruauté.

FRANÇOIS NOURISSIER

NICOLE : *Les Lions sont lâchés* (Julliard).

Voici un roman par lettres, dont on veut que l'auteur, dite Nicole, cache deux jeunes femmes. De là à penser que l'héroïne, Albertine, est l'une, et que sa confidente et conseillère, Cécile, est l'autre, il n'y a qu'un pas. Qu'on se trompe ou non, peu importe. Albertine a vingt-cinq ans et s'ennuie à Bordeaux avec Jacques. Mari morne mais magnanime, il lui rend sa liberté : « Va, va jouer à Paris. » Aussitôt arrivée à Paris, miraculeusement logée à la dernière mode et lancée dans les cocktails littéraires et mondains (grâce à des cousins de Cécile), Albertine cherche un lion pour se faire dévorer. On imagine qu'elle en trouvera dix pour un. Pas du tout. Quelle vie ! Ou bien ils veulent vous épouser, ces pauvres lions, ou bien ils manquent d'appétit, ou bien ils préfèrent les blonds aux blondes. Après un déloyal essai avec un amant riche de ressources techniques, mais monotone, après une aventure d'un soir avec l'élu de son cœur, Didier-le-jeune-écrivain (elle en sort humiliée autant que surprise), Albertine renonce. Elle retourne à Bordeaux, au mari magnanime, et même à la vie de famille. La victoire n'est pas aux lions, non plus qu'à Albertine : elle appartient aux redoutables rivales de quarante-cinq ans devant qui les jolies jeunettes ne sont pas de force. Ce n'est pas grave. Albertine se rattrapera dans vingt ans. Mi-satire, mi-recueil de potins, ce petit tableau de mauvaises mœurs parisiennes met en scène d'exquises et odieuses femmes du monde, un grand médecin, le célèbre jeune et brillant écrivain prénommé Didier, un éditeur non moins célèbre et un grand couturier qui n'aime pas les femmes. La naïve Albertine joue l'ingénue malgré soi. Il est aussi difficile de croire à la vérité de son personnage qu'à la réalité des intrigues compliquées dont le cher et insupportable Didier constitue l'enjeu. Mais il n'est besoin de rien prendre au sérieux. Le choix des prénoms : Cécile selon Laclos et Albertine selon Proust est une plaisanterie de plus qui n'engage à rien. Le dialogue d'Albertine avec Cécile vise à l'esprit et ne manque pas de perfidie, foisonne de sous-entendus et de réflexions morales, si l'on peut dire. Il en ressort que si les femmes sont garces, c'est que les hommes sont décevants. On pense à l'exclamation de Mme de Merteuil : « Et vous voulez qu'on se gêne ! » La leçon a porté, on ne se gêne pas.

Dans *Les Lions sont lâchés*, l'écriture est preste, de quelqu'un qui sait son métier, et qui s'amuse. *Peints par eux-mêmes* et *Les Demi-Vierges* étaient moins gais. C'est que Paul Hervieu et Marcel Prévost, dont le propos était le même que celui de la simple (ou double) Nicole, éclataient d'ambition et manquaient

d'humour. Cependant, cette curieuse constante dans les thèmes (et parfois dans les moyens : le roman par lettres) montre bien que chaque génération cherche à se payer de la même monnaie des *Liaisons dangereuses*. Dommage que les pièces soient toujours fausses.

DOMINIQUE AURY

FRANZ HELLENS : *Fantômes vivants* (Albin Michel).

Il s'agit d'une réédition d'un ouvrage qui parut en 1945, augmentée de deux nouvelles, l'une extraite des *Nouvelles Réalités fantastiques*, l'autre entièrement inédite. Dans cet ouvrage curieusement « fugué » (selon l'expression de l'auteur), Franz Hellens nous met en contact avec des êtres déséquilibrés, artistes pour la plupart, que l'on devine accablés sous une telle charge de sensibilité qu'ils ont cessé d'organiser leur vie pour s'en remettre, pieds et poings liés, à l' « ange du bizarre ». C'est, au-delà des vagabondages et des déchéances, ce personnage innomé qui donne à l'œuvre sa puissance d'envoûtement.

Que Franz Hellens soit le meilleur prosateur belge vivant ne me paraît plus être mis en doute outre-Quiévrain. D'où vient que le lecteur français éprouve un tel dépaysement, sinon une telle crainte, en face de l'œuvre d'Hellens ? C'est que la complexité d'âme des héros d'Hellens appartient au monde slave plus qu'au monde germanique avec lequel elle n'offre guère plus de ressemblance qu'avec notre monde latin. Et le lecteur belge, flottant d'abord entre deux cultures, est favorisé sur ce plan.

Des six nouvelles de ces *Fantômes vivants*, c'est la première, « Ma jeunesse et moi », qui séduit le plus, non qu'elle soit mieux écrite — toutes se signalent par un style très personnel et fort bien soutenu — ni qu'elle soit davantage romancée — les événements eussent pu s'y dérouler tout autrement sans que nous en fussions troublés le moins du monde —, mais l'inquiétude y est plus intensive qu'ailleurs. Un homme âgé rencontre son double adolescent, et les efforts qu'il fait pour à la fois lui épargner et lui faciliter son propre acheminement vers la déchéance portent tous en puissance ce halètement du désespoir en quoi se reconnaissent le mieux les héros d'Hellens. Si la nouvelle qui lui fait suite, « Le père et la fille », nous séduit moins, c'est dans la mesure où elle répète, encore qu'en de tout autres circonstances, la première. Il manque aux deux nouvelles suivantes le poids de chair qui, à lui seul, empêche cette littérature supérieure de s'en aller au vide. Ni « La femme et l'homme » ni « Le solitaire » n'ont été dessinés assez fortement pour nous amener à participer à leurs débats intérieurs. Faute d'une introduction plus vigoureuse, nous perdons leur trace légère. Les premiers étaient surtout vivants ; ceux-ci sont d'abord fantomatiques.

Quant aux deux dernières nouvelles, à quoi bon leur chercher plus d'excuses que l'auteur ne leur prête de vérité ? Elles détonnent. Ni « Ce lourd silence de pierre » (où les statues se mettent tout à coup à évoluer) ni cet « Homme-grenouille » (où un homme-sandwich à tête de grenouille se voit soudain contraint d'avouer l'absence de masque) ne nous procurent aucun plaisir.

Mais, dans l'ensemble, ce livre est à classer parmi les meilleurs de Franz Hellens.

GÉRARD PRÉVOT



LETTRES ÉTRANGÈRES

SOPHIE LAFFITTE : *Tchékhov par lui-même* (Seuil).

On a comparé Tchékhov à Mozart. Hélas ! Il semble que la critique, peut-être à son insu, se soit emparée de la ressemblance pour nous servir, périodiquement, un Tchékhov aussi tendre et gentil et doucereux qu'on nous livrait Mozart, il n'y a pas si longtemps encore, avant que l'attention se fût portée sur *Don Juan*. Combien de gens qui étaient faits pour l'aimer aura détournés de lui ce Mozart « gracieux » et « mélancolique » ? Combien de gens qui auraient pu l'aimer repoussera ce Tchékhov amateur de jardins, d'oiseaux et de musique ? Cet homme éternellement aimable, fin et modeste ? Non, tant qu'on n'aura pas crevé le masque souriant et léger, on n'aura point avancé d'un pas dans la compréhension de Tchékhov. Tchékhov est un de ces artistes qu'il faut un peu violenter pour en saisir le génie sombre et difficile.

Tout le monde voit que Tchékhov brode des fleurs ; mais beaucoup ne savent, ou ne veulent point voir, qu'il brode des fleurs sur une humanité pour laquelle il souffre et désespère. On préfère entretenir la fiction d'un écrivain gentiment optimiste et confiant dans l'avenir du monde. Les communistes, certes, à cette fiction, trouvent leur intérêt. Mais la critique indépendante ? Mais Sophie Laffitte ? La grandeur de Tchékhov, c'est d'avoir refusé toutes les consolations faciles, et non moins le facile mépris ; tout à la fois d'avoir connu l'homme entièrement lâche et laid, et de n'avoir point cessé de l'aimer. Sa fidélité d'artiste à l'homme lâche et laid, le choix de fleurs rares et belles en hommage à la détresse universelle, voilà le seul trait optimiste chez Tchékhov. Une fidélité qui fait partie du désespoir.

Au reste, sur l'homme Tchékhov, Gorki, en trente pages, avait tout dit, admirablement (cf. *Trois Russes*, Gallimard, 1935).

Témoignage très précieux : un homme qui ne manquait pas lui-même de foi et d'idéal ne s'est point abusé sur l'optimisme de Tchékhov. Sophie Laffitte, dans sa bibliographie, cite Gorki et Charles Du Bos. Bien. Mais des deux plus belles études qu'on puisse lire (en français du moins) sur Tchékhov, point n'est fait mention : l'essai de Chestov (dans *Les Commencements et les Fins*), qui est l'étude la plus systématique, avec excès même, sur Tchékhov « chantre de la désespérance » ; et l'extraordinaire article de Thomas Mann, publié dans la *Table Ronde* de juin 1955. On le voit : même les renseignements fournis par ce petit *Tchékhov* jaune sont légers.

DOMINIQUE FERNANDEZ

ARTHUR KOESTLER : *Hiéroglyphes* (Calmann-Lévy).

Koestler a déjà conté sa première jeunesse. Mais voici dans sa crise cet homme d'angoisse et de métamorphoses, ce fidèle et cet hérétique. La foi toute pure se tait. Sa lumière n'est plus qu'un exemple. Les écrivains, qui ne furent pas des saints, n'ont connu de la piété parfaite que les faubourgs et les demi-embarquements qui excitent à produire. Ni dehors ni dedans, ils sont nés pour être des médiateurs.

Les communistes sont des dévots sans le savoir à qui ne manquent ni l'oubli de soi dans une grande promesse, ni l'aveugle obéissance, ni la chaleur d'un troupeau, ni le mystère ou la persécution. Koestler fut, pendant sept ans, l'un de ces esclaves volontaires qui ont payé de leur peur et de leur faim, de la crotte et de l'exil, un zèle terrible et généreux. Puis d'autres Borgias l'ont dégoûté d'une autre église et les horreurs de Staline l'ont détaché de Moscou. La vraie question est plutôt celle-ci : des moyens perfides et sanglants peuvent-ils conduire à une fin qui soit bonne ? La raison d'État est-elle une morale ? Fait-on le bonheur du grand nombre en exterminant les meilleurs ? Comment fonder la justice sur la violence et élever les hommes sur le mépris de l'homme ? On blâmera Koestler de s'appesantir sur le détail et d'accorder aux assassins plus d'importance qu'aux idées. Je le louerais plutôt d'avoir montré que l'abstraction était le mal même. L'Histoire fut l'idole du XIXe siècle, et les communistes s'entretiennent dans cette redoutable illusion. Ils ont pour maximes que l'horloge n'a pas besoin d'horloger, que la terre promise est dans la terre même, que toute convulsion est un avancement. Mais, comme cette façon de laisser ainsi rouler la boule est insupportable à la santé de l'esprit, il a bien fallu, malgré Tolstoï, que la société eût recours à des héros comme la fièvre au quinquina. La machine de Karl Marx est devenue l'école du courage et de la constance. La religion de la horde ne cesse d'être sauvée par quelques-uns. Des vertus chré-

tiennes rompaient des lances pour l'Antéchrist. L'Ouvrier, dans la version rouge de l'Évangile, a pris, sans changer de chaise, la place du Pauvre. Du même coup, Koestler a été rangé parmi les apostats. Nous ne pardonnons point à ces gens-là de ruiner en nous l'amour de croire qui est si naturel à ceux qui ne croient pas. Nous haïssons dans un illustre renégat ce traître qui est caché dans chacun de nous. Nous voulons être trompés, et les danseurs de corde nous flattent sur notre propre agilité. On dit en soi-même : « Quoi ! Ce Koestler qui, pour un soleil d'équité, accepta d'être une balayure de l'Europe, voilà publiquement qu'il nous tourne casaque ; il brise les images comme il se démarie ; qu'il s'agisse de femmes ou de doctrines, il est toujours mal en selle. Ce juif errant est incorrigible. »

Je tiens, au contraire, qu'il faut plus de force pour délier que pour lier. Koestler a secoué le joug ; la marque du joug ne s'effacera point. L'écriture invisible, dont parle Koestler, ressemble à la sienne, et son caractère se retrouve dans les caractères sacrés. On a beau jeter le froc aux orties, le prêtre demeure, et cette faim qu'il a de fuir le fini dans l'infini et d'échapper à la personne dans un acquiescement amoureux à l'univers. Ce langage est partout inutile aux profanes. Le paradoxe du Tout, c'est qu'il ne s'adresse clairement qu'aux élus, comme ces couronnes d'écume qu'on voit seulement autour des îles. Les voix qui nomment Dieu ne le communiquent pas ; le feu ne réussit qu'à prouver la fumée.

L'autre amour s'évapore aussi. Koestler qui, pour gagner son pain, avait employé sa plume, dans l'ombre de Freud, à de savantes priapées, a la mémoire chaste. Hormis Nadeshda, qui est un beau sourire de Byzance, les femmes ne passent ici que de profil, comme des concubines obscures et salutaires.

Quant à l'auteur, né hongrois, il a choisi d'écrire en allemand, puis en anglais. Ceux qui ont éprouvé qu'une seule langue, pourtant maternelle, était un trésor de difficultés, douteront si l'on peut exceller dans deux systèmes d'expression. Ce qui est bon dans le style de Koestler, c'est cette partie du style qui peut voyager et changer de forme sans périr. Mais les délicatesses, qui font lire un ouvrage dans l'original, manquent ici. On n'y distingue guère la traduction d'avec le texte. C'était le châtiment du dieu Protée.

ROGER JUDRIN

DAMON RUNYON : *Le Complexe de Broadway*, traduit de l'américain par R.-N. RAIMBAULT (Gallimard).

Damon Runyon (contrairement à ce qu'on affirme sur la foi de mon ami John L. Brown) n'est d'aucune façon le Léon-Paul Fargue new-yorkais. Ne pas confondre Parnasse et Broadway.

Damon Runyon serait plutôt, si la chose se conçoit, une espèce de Georges Simenon écrivant des contes pour *L'Auto*, un Georges Simenon appliqué à faire plaisir à feu M. Desgranges plutôt qu'à Gide. Un Georges Simenon qui serait optimiste.

Vous me direz que d'autres ont écrit dans les journaux et métamorphosé la démagogie du conte pour quotidiens en une esthétique du vrai, du trait et de la rigueur. Halte-là ! ne pas confondre Montparnasse et Maupassant.

Entre 1900 et 1942, me dit-on, Damon Runyon avait publié « 73 millions de mots »... Il n'est pas indifférent de savoir que le *newspaperman gringo* qui dans *Viva Villa !* souffle au général, en train de mourir, à son pauvre benêt de grand homme illettré, ses dernières paroles définitives, c'est Damon Runyon. Damon Runyon, journaliste sportif, spécialiste du base-ball, servait, quand il le fallait, de correspondant de guerre. Il devait servir d'humoriste et de fabricant de « short stories » à partir de la grande « Depression » à partir de quoi le reporter Number One devient l'étoile nationale de la « fiction ». De la fiction à l'aune. De la fiction en colonnes quotidiennes. Et c'est ainsi qu'est née la saga runyonnesque. Je dis « saga » pour indiquer ce que l'univers de ces « guys » et « molls », ce que cet univers qui tourne autour des quatre heures du matin, au restaurant Mindy, et le début de la quatrième course sur les hippodromes de Floride, a de proprement mythologique. Ce journaliste d'une adresse démoniaque a transformé l'histoire-type, guimauve bleu-ciel destinée au lecteur, type du *Saturday Evening Post*, (1/4 *Le Chasseur Français* + 1/4 *Elle* + 1/4 *Le Petit Écho de la Mode* + 12 millions d'abonnés et le goût en moins), il l'a transformée en une *geste* chantée par l'Amérique entière.

Et l'histoire pour enfants de Marie est devenue le récit de l'existence de mauvais garçons ou de bohèmes, durs et canailles, au cœur d'or, de filles « plus belles qu'on ne saurait dire », de joueurs professionnels. Types imaginaires et pas très vraisemblables, qui, par le sortilège du talent de faiseur de D. R., ont capté l'âme du pompiste de Pittsburgh, sur l'Ohio, comme de la sténodactylo du Bronx (N. Y.).

Sortilège, c'est vite dit : D. R. dispose des armes les plus efficaces : une langue extraordinaire, une langue dépourvue de prétérits, de futurs, de conditionnels et de relatifs, où tout fait balle. La syntaxe ? *boum ! par terre !* Une imagination métaphorique déchaînée, artiste dans le quotidien. Et le style le plus véloce, le plus « saignant » qui soit.

Il n'en reste pas moins qu'il n'était nullement urgent de traduire ce troisième recueil de Damon Runyon.

Pour trois raisons :

1° Parce que, si la *short story* de D. R. est un chef-d'œuvre, ce n'en est pas moins un chef-d'œuvre mineur, bas de plafond.

2° Parce que c'est un chef-d'œuvre intransmissible, aussi difficile à rendre en français que *Paradise Lost.*

3° Parce que, traduire Damon Runyon, c'est négliger, *de facto*, l'œuvre tellement plus importante de cet autre humoriste (mais humoriste de génie, celui-là, et qui ne cherchait nullement à faire exclusivement plaisir) : le très grand Ring Lardner (1885-1933).

MICHEL CHRESTIEN



LES SPECTACLES

PARIS-PLAISIRS

Il ne s'agit pas du « plaisir de Paris ». Celui-ci est réservé à des personnes qui, se moquant des réputations et des guides, savent fort bien le trouver toutes seules.

Non, en ce mois où se terminent de « grandes vacances », je parlerai de quelques plaisirs parisiens à l'usage de ces étrangers et de ces provinciaux qui, chose remarquable, font un même public.

Dans le genre, je vois trois institutions : le *Musée Grévin*, la *Tour Eiffel*, les *Folies-Bergère.*

Le *Musée Grévin* — dont les visiteurs sont plus particulièrement français — ne désemplit guère durant les mois d'été. Par son exutoire du passage Jouffroy, il vomit sans cesse, en miettes fatiguées et ahuries, cette queue qu'avale sans arrêt une bouche et un boyau situés boulevard Montmartre.

Dans ce temple d'une Histoire fixée en légende et d'une actualité en instance d'Histoire, on salue, avec une sorte de familiarité — rendue respectueuse par des rampes de velours râpées — des personnages qui, travaillés par des spécialistes de la cire et du poil, vont de Jeanne d'Arc à Gaby Morlay, en passant par une Charlotte Corday — un coup pour le linge... comme pour le « lingue » ! — fascinée par une baignoire-sabot non loin d'une Marie-Louise, haut gantée de blanc, écoutant, avec une auguste distraction, la harpiste-malmaison jouer pour ses hôtes *Plaisir d'amour.* Tout près, c'est un Mozart bambin, en tenue de marquis, touchant de ses petits doigts un clavecin bien tempéré, alors qu'à l'étage inférieur, dans l'ombre d'un cachot, un petit-fils de saint Louis, grabataire, dépérit sous l'œil vengeur, mais torve, d'un sans-culotte.

Toujours ces oppositions, ou ces symétries ! J'ai vu, privée de son corps charmant, la tête sanglante mais poudrée de la princesse de Lamballe au bout de sa pique de fer, alors

que je venais de passer devant une Juliette Gréco, dont le masque d'Ophélie sombre et façon corse, semblait, après noyade, être maintenu par la tige du micro.

La Tour Eiffel. — Si, à la première plate-forme de cette grande dame ajourée qui, assidûment peinte et repeinte, ne porte vraiment pas ses soixante-six printemps, des clients, à l'abri d'une vitrification donnant sur le Trocadéro, peuvent s'y nourrir luxueusement, les vrais amoureux de la Tour, ce ne sont point les gourmets de sa table, ou les amateurs de ses Ballets, mais bien ceux-là qui la visitent « de fond en comble », c'est-à-dire depuis l'escalier de service, en passant par les petits jardins plats, dont le gazon — billard pâteux — est fait de « déroulé » au mètre, jusqu'aux laboratoires où logent, aux hauteurs interdites, les techniciens de l'air et des ondes ; oui, ces amoureux qui, arrivés à la première plate-forme — dont l'altitude leur paraît déjà vertigineuse ! — tentent aussitôt de se situer, perdus qu'ils sont dès qu'ils ne peuvent plus suivre les glorieux tracés dus à la grande pioche et au petit tire-ligne de M. le baron Haussmann.

Dans la troupe ventée de ces scrutateurs vous reconnaîtrez facilement le Parisien. Ce n'est pas seulement qu'il parle à voix haute ; mais qu'il semble s'intéresser, avant tout, à repérer son arrondissement, son quartier, sa rue et — quel triomphe, alors ! — sa propre demeure. Si, par hasard, il parvient à identifier sa coquille, soyez sûr qu'il le criera à tous, au-dessus de tous les toits ; même à cette jeune personne romantique qui, rêveuse — mais pas tout de même au point de laisser envoler son chapeau — accoudée à la balustrade et regardant les promeneurs-mouches du Champ de Mars, se demande si les désespérées, pour se suicider à coup sûr, doivent simplement se laisser tomber, ou s'il ne leur faut pas, pour éviter un accrochage sans allure, faire un grand plongeon en avant.

Il est vrai que la petite provinciale rêveuse n'a pas du tout l'intention de se détruire. La preuve en est que, tout à l'heure, avant de redescendre, elle ira faire timbrer une — ou même deux — cartes postales au faux bureau de poste de Notre-Dame-du-Fer et achètera, en souvenir d'une idée romanesque, une réduction miniature du chef-d'œuvre de M. Eiffel qui, dans le genre « Souvenirs de Paris », dame le pion à l'Arc de Triomphe presse-papier, si, microfilmé, il ne se trouve pas à l'état de « vue », au creux d'un porte-plume en os.

Les Folies-Bergère. — Le Parisien n'y va guère, ou n'y va plus, refoulé qu'il est de ces lieux par une clientèle internationale qui, amenée par cars, s'étalant bientôt dans les « clubs » ou tenant héroïquement la tranchée du promenoir, occupe en maîtresse l'ensemble du terrain.

Ah ! ce promenoir-trottoir d'autrefois, dont les marcheuses professionnelles faisaient l'attrait, sinon exactement la gloire ! J'ai connu — il n'est pas si loin ! — le temps de ces belles personnes « tolérées » qui, importantes en poitrine, busc, croupe, chapeau et jupons, faisaient plus « confortables » encore que leurs belles cousines de la Madeleine, travaillant alors entre le Music-Hall et la Taverne de l'Olympia, et qui, elles aussi attachées à plaire, se faisaient tout à la fois maternelles et sororales, sans posséder cette allure dégagée et presque sportive qu'ont, de nos jours, leurs nièces du carrefour de Sèze, dont le poste de commandement-bureau d'affaires se situe, en « meublé », entre un petit magasin à l'enseigne d'un oiseau-mouche et une boutique portant le nom d'une vierge, sainte et guerrière.

Est-ce parce que « ces dames » ne sont plus admises au « promenoir » que les mères et les filles de famille s'offrent aujourd'hui le luxe et le plaisir de s'y faire frôler — ou plus exactement presser — sous la protection illusoire — et par ailleurs distraite — de quelque chose qui ressemble à un mari, un père ou un fiancé ?

Si le Parisien ne va plus guère aux Folies c'est que le spectacle, devenu d'un luxe inouï — mais n'étant que de luxe — n'offre plus au public de véritables artistes. Elles — ou ils — y seraient d'ailleurs étouffés. Qui donc a remplacé le rayonnement et l'autorité de la grande génération des étoiles ? Voyez et entendez ces « vedettes » féminines d'aujourd'hui. Elles sont sans voix et sans diction, malgré leur bonne volonté ; elles sont sans panache, malgré tous leurs grands plumages... Tout brille là-bas ; rien ne s'y remarque.

JEAN TEXCIER



LES ARTS

MATTA

Il ouvre la porte, la conversation dirige la conversation : « Ce qui m'intéresse, ce sont les charnières. » Le mur, devant nous, est soutenu par un tableau, le dos tourné ; Matta le manœuvre comme la page d'un livre, et il a dépensé à me convaincre tant de générosité déjà que mon sentiment est d'abord syntaxique : voilà les termes de transition, les croisements, les figures de pensée, les virages et les accents. « Ce n'est pas, dit-il, un train qui arrive gare Saint-Lazare, quai huit. La pensée, tout d'un coup, est en pleine campagne. » Je découvre donc à l'envers cette très

grande peinture : j'en ai d'emblée la notion. Petit à petit, sous les coups d'œil, entre les bonds de l'entretien, elle se peuple ; il faudra que je la quitte pour la voir avec moins de partialité : honteux de ma lenteur. Mais quel miracle qu'une peinture explose avec tant d'hypocrisie ; elle saute à l'œil, et le regard se fraie un immense problème lent. D'ailleurs, les rites en usage dans le triangle (le peintre, le visiteur, etc.) ne sont pas respectés; il n'est pas possible d'obtenir la minute de silence (nous l'aurons plus tard, mais elle aura changé); la trilogie (le recul pantois, l'observation apparemment fraîche, la question de date) d'avance est refusée. Le visiteur devient l'objet; le peintre regarde le tableau avec surprise; le tableau a l'air d'un témoin frémissant, proche, encore que placide. « Les tableaux ne peuvent pas être despotes. » Cependant, je m'aperçois que Matta peint les ombres dans leur sursaut, tendues en tout cas, presque crépitantes, et les feux dans leur sommeil, leur certitude en boule (non qu'ils cessent d'être brûleurs, et criards, mais ils ont la langue, et le danger, interne) ; et là je vois des boomerangs dans l'instant même qu'ils changent de sens : la grande grammaire. Il dit qu'à la fin nous savons tous quoi ; mais où, mais comment ? Nous nous acharnons sur les choses ; mais leur passage, leurs passades ? Nous portons nos sentiments sur des béquilles : la joie, l'angoisse; or, ils courent. Si seulement nous en arrivons à l'aphasie, la peinture est proche. Matta trébuche sur les trois derniers mots, les désosse et remue les doigts comme pour achever sa pensée : il ne peut plus faire que comme s'il était en train de peindre. Mais il se reprend, il s'étire : « La monstruosité... » Nous avons des ressources qui paraissent secrètes : suffit un peu de jeu. « La grande monstruosité... » Or il était question d'aphasie : où est la charnière ? « La grande monstruosité, c'est la Cadillac parfaite et lisse, et sûre d'elle-même, et qui s'adapte à tous les terrains. » Cette monstruosité-là n'est pas celle qui nous retient ; tout au plus celle qui nous menace. Il me montre des dessins, monstrueux, mais de notre monstruosité propre. Certes, les personnages sont organisés : autour d'un autel, d'une table de vivisection; chacun à sa place, dirait-on. Des personnages qui, d'ailleurs, ne se contentent pas de se faire mal : les uns sont dans une subordination directe, les autres sont sans doute figurants, les troisièmes forment un chœur, ceux-ci sont soucieux de s'épier eux-mêmes. Je veux dire que tels personnages ont un nom, que Matta leur donne ; que tels autres n'ont pas de nom, qui sont pourtant dans le système ; nulle traînée de crayon, si libre semble-t-elle, qui ne les lie. L'organisation du tableau est plus forestière ; mais l'homme entre si avant que les rapports des feux et des ombres se bouleversent (et c'est le bouleversement qui intéresse Matta, non l'empreinte). L'organisation des dessins est due à un ordre. Ils sont rangés, ces monstres. Du désordre a été plaqué sur de

l'ordre ; ce n'est pas avant le drame, ou le plaisir, que Matta a saisi la fête, ni après ; c'est lorsqu'elle tourne (lorsque le système change de racine, de quotient). Pareille à la fête, la phrase que nous portons...

CHRISTIAN DOTREMONT



DE TOUT UN PEU

STENDHAL : *Promenades dans Rome* (J.-J. Pauvert).

Quiconque « découvre » un pays ou une ville a envie de récrire le *Guide bleu.* Mais Stendhal visitant Rome, et cédant à cette tentation, c'est encore Stendhal... Goûtez ces quelques lignes de son « avertissement » : « L'auteur de cet itinéraire a un grand désavantage ; rien ou presque rien ne lui semble valoir la peine qu'on en parle avec gravité. Le XIXe siècle pense tout le contraire, et a ses raisons pour cela. La liberté, en appelant à donner leur avis une infinité de braves gens qui n'ont pas le temps de se former un avis, met tout parleur dans la nécessité de prendre un air grave qui en impose au vulgaire, et que les sages pardonnent, vu la nécessité des temps... » Cher Stendhal ! Comme il reste « actuel » — c'est-à-dire en dehors de l'actualité sottement comprise...

C. E.

A. DE CHATEAUBRIANT : *Cahiers* (Grasset).

Où l'on apprend au prix de quels déchirements l'auteur s'est écarté de l'occultisme et même du national-socialisme, pour rejoindre le dogme catholique.

J. G.

CHRISTIAN MURCIAUX : *Le Gros Lot* (Plon).

Une éducation sentimentale — voire artistique et littéraire — s'achève en suicide. Voilà un roman amer et délicat, qui ne manque pas de maîtrise.

C'est une maîtrise, hélas ! non moins littéraire que l'éducation.

J. G.

JEAN PROAL : *Le Vin d'Orage* (Julliard).

Jean Proal a la main lourde, sa psychologie robuste et sûre d'elle-même n'épargne guère le lecteur. Il a choisi de décrire le conflit de quatre êtres étroitement liés par les habitudes du

cœur, de la chair et de la rancune, et comment cette crise se dénoue pendant une nuit d'été. Ce que disent les protagonistes, ce qu'ils taisent. Ce qu'ils pensent en surface et croient en profondeur. Les impulsions de leur désir. Comment ils mentent en disant la vérité et pourquoi ils sont sincères lorsqu'ils dissimulent. Sans omettre les pensées traversant en diagonales et en spirales à travers les zones de l'inconscient, du conscient et du semi-conscient. Cela ne laisse pas beaucoup de place à la suggestion. L'effort à fournir afin de suivre, de rester au fait, écrase peu à peu la lecture. On est trop aveuglé d'explications pour retenir autre chose que l'atmosphère oppressante de la nuit où n'éclate pas l'orage, et les particularités physiques des deux femmes ennemies.

O. L.

VAHÉ KATCHA : *Œil pour œil* (Plon).

A Tripoli, si le docteur Hermet n'avait pas refusé de soigner la femme de Bartok, peut-être eût-elle été sauvée. Il fuit le mari veuf, puis le cherche. Les voici perdus dans les montagnes. Le remords et la peur s'emparent du médecin, qui tue son compagnon, mais qui lui-même est promis à la mort.

Ces thèmes : obsession de la faute et vengeance, se trouvent développés d'une façon un peu systématique (on eût souhaité une nouvelle). L'histoire paraît à peine vraisemblable et touche parfois au mélodrame. Mais elle frappe, elle entraîne comme un livre de Simenon ou de Georges Arnaud.

JANINE BÉRAUD

ADALBERTO ORTIZ : *Juyungo* (Gallimard).

Juyungo ! Ainsi les Indiens appellent-ils le diable et le Nègre ; ainsi nommèrent-ils Ascension Lastre au temps où, enfant, il vivait parmi eux. De cette enfance jusqu'à la mort, nous voyons bouger Juyungo. Nous le voyons bouger, mais nous ne le voyons pas vivre. L'âme de Juyungo nous échappe dès le seuil de l'adolescence. Est-ce parce que trop de personnages évoluent autour de lui comme des figurants dans les coulisses encombrées ? Ces êtres eux-mêmes, Nègres et Mulâtres, sont à peine esquissés. Ils sont pittoresques et c'est tout.

Mais l'auteur sait admirablement parler de la forêt et du fleuve : « ... Le fleuve vient d'en haut, le fleuve va vers en bas, voyageur d'or, d'argent, de boue, de verre, crépu comme un Mulâtre, lisse comme un Indien, il est un long rêve de Nègre sur le visage sombre de la forêt broussailleuse... » Les quelques lignes qui précèdent chaque chapitre ont un rythme incantatoire certain.

DOMINIQUE VAZEILLES

ARMAND SALACROU : *Histoire de Rire* (Théâtre Saint-Georges).

Créée en 1939, *Histoire de Rire* se revoit en 1955 avec des yeux tout neufs, et les plaisirs de la découverte. L'habileté de l'homme de théâtre et la sincérité de l'homme s'y trouvent mêlées avec un art si sûr que les vrais amateurs de vaudeville s'y satisfont pleinement, alors que ceux qui aiment suivre Salacrou dans ses tristesses et sa quête d'une vérité même provisoire l'y trouvent, déjà, tout entier. La double face de Cocuage y est brillamment éclairée ; si bien que l'on peut rire ou pleurer selon le visage que l'on choisit de regarder. Et cette reprise bénéficie d'une distribution qui contribue fort à son agrément : on y voit Pierre Dux, Danièle Delorme, Yves Robert, Marie Daëms.

DIEGO FABBRI : *Procès de Famille*, adaptation de MICHEL ARNAUD (L'Œuvre).

Voilà sans doute la pièce étrangère la plus curieuse qui nous ait été révélée en ce début de saison. L'auteur est italien — ce qui, un peu facilement, invite les spectateurs à le comparer à Pirandello. L'œuvre de Diego Fabbri a surtout ceci de commun avec telle ou telle pièce de Pirandello qu'elle est parfaitement dramatique, en usant pour l'être des moyens les plus simples. C'est un secret que la jeune dramaturgie française s'est plue à oublier. On voit dans *Procès de Famille* un enfant que se disputent tant de grandes personnes, et qui ont toutes de si bonnes raisons, et morales, de le réclamer, que l'enfant préfère mourir plutôt que de continuer à servir d'enjeu à un tel assaut de bons sentiments. La mort de l'enfant nous attriste. L'étalage de bons sentiments pourrait aussi nous assombrir. Mais la pièce est si bien faite qu'elle nous prend, par la curiosité, par la sympathie, par l'attente toujours comblée d'un fait nouveau, et nous conduit sans faiblesse où il plaît à l'auteur de nous conduire. Il est bien agréable, au théâtre, d'être pris en main par un auteur qui ait la main ferme. J'ajouterai que *Procès de Famille*, entre autres mérites, a celui de donner enfin sa vraie place à une comédienne, Lila Kédrova, de qui nous attendions beaucoup, et qui, là, nous comble.

J. L.

***

LES REVUES, LES JOURNAUX

QUELQUES RÉSERVES SUR PAUL CLAUDEL

Comme l'a justement remarqué Claude Mauriac dans LE FIGARO, *un grand nom manquait au sommaire de la* N. R. F. *de septembre. C'est dans* LE FIGARO LITTÉRAIRE *(24 septembre) que François Mauriac rend à Paul Claudel un hommage, qui ne va pas sans quelques surprises ou réserves :*

Claudel n'était pas une âme naturellement chrétienne. Cela a paru évident, après sa conversion, et tout au long de sa vie, tant la nature en lui, en dépit de la Grâce, demeurait attachée à la terre. La carapace de la tortue ne présente aucune de ces fêlures, aucune de ces failles par où la Grâce s'insinue et pénètre dans les créatures faibles ou blessées.

et plus loin :

La foi qui nous est commune, ce n'est pas assez dire qu'elle ne nous aide pas toujours à comprendre Claudel. Je songe que toute ma vie j'aurai été à la fois très loin et très près de lui. Comme il était près de moi, du temps qu'il habitait la Chine ou qu'il daignait m'envoyer une carte de Francfort ou de Prague, et qu'Alexis Léger venait me parler de lui dans ma chambre de Bordeaux ! Comme il s'est éloigné de moi lorsque nous nous sommes rapprochés dans l'espace ! Non qu'alors je l'aie moins admiré ni que je me sois permis de le juger. Mais maintenant qu'il n'est plus là, comment définir ce malaise ?

Il tenait dans un contraste : je reconnaissais l'Être à qui il parlait et de qui il parlait dans *La Messe là-bas*, ou dans le *Magnificat*, ou dans *Partage* : c'était bien la même vie à laquelle nous participions, le même amour. Mais il n'en paraissait pas gêné, ni inquiété dans le train ordinaire de la vie, du moins autant que nous en pouvions juger du dehors. Ce mur que le chrétien du monde, et qui jouit du monde, élève d'instinct entre sa vie religieuse et sa carrière humaine ne semblait pas ébranlé chez Claudel par les terribles coups de bélier que j'écoutais, que j'entends toujours, retentir au-dedans de moi...

Chez Claudel, la connaissance et la possession de Dieu n'éveillaient pas, du moins visiblement, cette inquiétude ni cette angoisse. Le monde était-il ce qu'il devait être ? Sans doute ne le croyait-il pas. Mais ce chrétien jugeait, j'imagine, que nous ne pouvons travailler à changer le monde sans faire le jeu de la puissance des ténèbres.

Il ne l'a dit nulle part, et je m'en voudrais de trahir sa pensée. Je crois pourtant qu'il fut plus sensible à ce risque (il l'a bien montré durant la guerre civile espagnole) qu'à celui que court le christianisme à se confondre, en apparence, avec les forces de conservation et d'ordre au service de l'injustice établie. Il n'a pas paru souffrir comme nous de cette équivoque. Le jésuite attaché à un mât et près d'être englouti, au début du *Soulier de satin*, et qui offre sa vie pour son frère Rodrigue, ne donne pas une pensée aux peuples innocents que Rodrigue asservit ou massacre. Et ce scrupule n'a pas dû effleurer Claudel lorsqu'il concevait son cher Rodrigue. Mais il se trouve des chrétiens qui, aujourd'hui, ne peuvent pas ne pas y penser. Au vrai ils ne peuvent plus penser à rien d'autre.

Non qu'ils se jugent meilleurs. La sérénité de Claudel en ces matières, j'incline à croire qu'elle prenait sa source très loin des régions basses de lui-même, qu'elle était liée à une vue profonde sur les rapports de la créature et de l'Être incréé... Il n'importe : Paul Claudel aura été, jusqu'à son dernier jour, ce qu'il devait être : le génie qui rend témoignage à cette pauvre histoire judéo-chrétienne qui fait un peu sourire M. Ponge. Il y a cru. Elle a été à la source de son inspiration, mais non pour lui fournir, comme à Chateaubriand, des festons et des astragales. Elle a composé la substance de cette œuvre, l'une des plus hautes de notre littérature, et toute louange qui n'en tient pas compte ou qui s'en moque outrage cette grande ombre.

François Mauriac ajoute curieusement que sa foi, à lui Mauriac, peut sembler aisément explicable à un agnostique. Mais la conversion de Claudel, parfaitement inexplicable à qui refuse d'admettre une intervention de Dieu en Personne. Il y aurait beaucoup à dire là-dessus. On y reviendra.

***

PROMENADE DANS ROME

Michel Cournot, de qui l'on n'a pas oublié Martinique, *s'est promené dans Rome. Voici ce qu'il a vu* (NOUVEAU FÉMINA, *avril) :*

Partons du fleuve. Il est beige, rageur, on sent que la mer n'est plus loin. Sur la berge large comme une prairie, où des plantes d'un vert tendre ressemblent à des guimauves, une dizaine de garçons qui sèchent la classe, de l'eau jusqu'aux genoux, cher-

chent des écrevisses. En face, sur les murs un peu penchés d'un hôpital, des sœurs à coiffe blanche poussent les volets. A la pointe de l'île, sous des citrons, deux charpentiers qui se sont fait des chapeaux dans du papier journal finissent un bateau et s'arrêtent de temps en temps pour regarder le carrelet qu'un monsieur bien mis, du haut d'un pont, remonte vide.

Vous longez les platanes du quai. Autobus, voitures basses, scooters vont un train d'enfer, et l'on a du mal à traverser. Sur le trottoir, on mange des pastèques et l'on crache les longues graines noires dans le ruisseau. Vous passez une porte, et voici une place, des fontaines, un obélisque, quatre ou cinq églises, des lions de pierre, deux parcs suspendus qui vont jusqu'au ciel, des dieux qui ont de grandes barbes et le regard droit. Les maisons sont de la couleur des mandarines et portent sur la tête des jardins à clématites avec une maison plus modeste, genre garde-barrière, où l'on range peut-être l'arrosoir. Tout cela a l'air d'un mensonge, et l'on s'attend à voir les balayeurs danser sur un air d'opéra, mais non : les Romains trouvent ça normal ; en voici deux justement qui traversent la place au galop, poussant une armoire d'acajou dans une charrette. Un agent de police, impeccable, en blanc des pieds à la tête, arrive sur une bicyclette, fait quatre ou cinq boucles et s'en va. Vous passez à l'ombre. C'est une suite de magasins étroits, tout en vitres, d'une élégance presque blâmable : sacs souples couleur de cigare, diamants en gerbes, fauteuils fins comme des cigales, téléphones pastels, brosses d'Angleterre. Des hommes rudes à talons hauts et des dames aux cheveux noirs entrent dans des palais dont on aperçoit en passant, très loin de la rue, les cours au soleil, dans lesquelles des gladiateurs s'accoudent aux palmiers. La bousculade vous fatigue, vous prenez une rue plus étroite, sans trottoirs, où des enfants sages, assis sur des chevaux en bois, se font couper les cheveux, et vous tombez sur un marché de fenouils, d'œillets, de loups de mer, sous des parapluies bleus auxquels on accroche, pour avoir plus d'ombre, des couvre-lits usés pleins d'arabesques.

Des corridors avec de la mousse, des statues d'animaux, des escaliers encore : nous voici sur la hauteur. C'est un jardin de dahlias et d'orangers, et toute une basse-cour silencieuse, affairée, qui s'arrête sur un pied, sur l'autre, devant le perron d'une maison basse inhabitée. Un râteau de bois, comme ceux dont on se sert dans les granges, barre le chemin. Des buissons de lauriers-roses, des pins, et près d'un grand cirque de briques une échoppe carrée, à pignon de zinc, où l'on boit du coca-cola et de la bière danoise. On s'assied. L'air, les arbres, le ciel sont d'un calme qui brise le cœur. Vous vous êtes promené depuis le petit jour, comblé comme vous ne l'avez été par aucune ville au monde, et vous n'osez pas vous dire que vous n'êtes pas d'ici, qu'il va bientôt falloir quitter un bonheur si simple. Une abeille

en colère vient faire des vrilles tout près de vous. Elle fait bien : je crois que nous allions nous attendrir. Levons-nous. Vous traversez des murs tombés, un parc en pente où la nurse s'est endormie près de la voiture aux grandes roues, vous longez une ferme qui est aussi un couvent, un ministère neuf, une haie derrière laquelle sont rangées de vieilles guimbardes, vous sonnez, une femme qui tient encore le moulin à café vous ouvre la porte d'un bois de cyprès, vous passez devant une pyramide grise, grimpez sur un tertre qui domine les tombes, vous avez devant vous des champs de salades, d'anciennes fabriques, toute une campagne dure, et, barrant l'horizon de gauche à droite, une raie blanche qui fait mal aux yeux. La voisine à qui l'on ne pensait plus. La mer.

***

GERMAINE RICHIER, SCULPTEUR DU TERRIBLE

Jean Grenier écrit dans L'ŒIL *(septembre) :*

Essayons de caractériser le monde du sculpteur Germaine Richier : il est menaçant, il est terrible : *L'ogre* gonflé de violence marche sur vous, une main en avant, les doigts écartés comme pour vous saisir. *La mante* est prête à vous dévorer, *L'araignée* à vous enserrer dans sa toile. C'est un monde qui ne peut pas laisser indifférent : il nous force à prendre parti — celui de la fuite ou de la résistance.

A cet égard le voici bien loin de cette société de salon que composait la statuaire et qu'elle perpétue dans le rez-de-chaussée des musées de province, et qui croyait s'affranchir de sa prison de marbre par une gesticulation ridicule. Oserai-je le dire ? Les grands sculpteurs qui ont réagi contre cette momification de leur art nous ont légué des œuvres qui nous laissent froids malgré notre admiration. Ils nous parlent une langue étrangère, car ils ont l'air d'avoir leurs souffrances à eux, leurs joies à eux qui ne nous concernent pas.

Au contraire, les êtres créés par Germaine Richier nous concernent par ce qu'ils ont de différent de nous et d'irréductible à des caractères que nous appelons humains (même s'ils en ont fortuitement l'apparence). D'où cela vient-il ? Probablement d'abord de cette grande loi de l'*usure* qui régit le domaine de l'art en maître absolu. On a beau nous dire, et nous avons beau croire, qu'il y a des valeurs éternelles et que particulièrement la beauté ne déserte jamais les rivages que nous habitons,

quelque chose de nouveau surgit à chaque détour du chemin et nous attire. Nous laissons aux écoles et aux musées le souci de la perfection et de l'éternité, naturel des institutions qui ont une mission éducatrice. Sans dire le moins de mal des Vénus classiques nous pouvons penser que leur temps est révolu — ce qui ne signifie pas qu'il ne reviendra pas — c'est le temps de la *jachère*.

En attendant, il nous faut du nouveau.

Et, à y réfléchir, quoi de plus nouveau que ce qui est par delà l'ancien ? de plus ancien que l'ancien ? Un art comme celui de Germaine Richier nous touche profondément parce qu'il marque délibérément une volonté de retour aux *origines*. Aussi le modèle étroitement consulté, ne l'est-il que dans la mesure où il rappelle la maison, l'arbre, le serpent, la racine. Son mouvement est celui que Pan imprime à la Nature encore sauvage. Germaine Richier a retrouvé ce frisson des premiers âges qu'avait dû connaître l'homme primitif.

Ce frisson, ne pouvons-nous le connaître encore ? Est-il tellement improbable à une époque où les grandes manœuvres atomiques invitent les habitants d'une capitale, et jusqu'au chef d'État, à se cacher dans les bois ? Les guerres du XXe siècle ébranlent assez notre sensibilité pour nous permettre de goûter pleinement la terreur de bronze que constitue l'œuvre de cette femme au talent viril. Ses motifs archaïques sont aussi les plus modernes, et le souffle qui les anime, la cruauté qui les inspire, la violence des moyens employés sont bien de notre époque — époque qui a pris comme interprète une femme de nature sensible, généreuse et enthousiaste — le contraire de ce qu'on aurait pu attendre.

***

DIVERS

CAHIERS DU COLLÈGE DE PATAPHYSIQUE (20) : *Lorsque l'esprit*, par Raymond Queneau ; *Lebordelamer*, par Julien Torma ; textes inédits d'Alfred Jarry.

CARREFOUR (25 septembre) : *Raymond Guérin, victime de la littérature*, par Maurice Toesca.

CATALOGUE REY-MILLET (Douvaine, août-septembre) : une étude d'Etiemble.

LES LÈVRES NUES (septembre) : *Le dessous des cartes*, par Paul Nougé.

MERCURE DE FRANCE (1er octobre) : *Poèmes* d'Edmond Jabès ; *Le problème du Voyeur*, par Gaétan Picon.

LE MUSÉE VIVANT (juin) : *Sur l'art présent*, par J. A. Thwaites.

PREUVES (septembre) : *T. E. Lawrence et ses deux légendes*, par Manès Sperber.

REVUE DE MÉTAPHYSIQUE ET DE MORALE (juin) : *Pensée dialectique & Politique*, par E. Weil.

SÉLECTION (avril) : *Le relief, conquête du cinérama*, par H. Manchester.

VIE ET LANGAGE (septembre) : *Changements officiels de patronymes*, par Paul Lévy.



CORRESPONDANCE

Cher Jean Guérin,

Je n'arrive pas à m'ôter de la mémoire cet oubli que vous imputez au R. P. Avril [1]. Croyez-vous qu'il faille que l'Eucharistie lui sorte de l'idée pour qu'il déplore le fameux slogan « Dieu s'en est allé au Sud-Vietnam » ? pour qu'il accuse de mensonge le gouvernement Diem ?

Ne pensez pas que le R. P. Avril, que je ne connais pas, m'ait chargé de le défendre ; ni même que je veuille vous contrarier, car je vous soupçonne, ici, d'humour. Je vous en soupçonne sans en être sûr et, si quelqu'un risque de s'y prendre, mieux vaut que ce soit moi.

Quand le R. P. Avril dit, un peu vite il est vrai, sans supposer qu'on lui contesterait ce point : « Dieu est partout », vous feignez de le lui accorder comme un article de théologie abstraite. Dans votre hâte de le prendre en défaut, vous faites abstraction de l'Écriture.

Je veux bien que mainte aventure biblique est délicate à interpréter. Certaines sembleraient à première vue justifier l'exode tonkinois. C'est en fuyant les siens que Jacob rencontre Dieu ; mais justement son père quitté était fidèle à Dieu et Dieu se trouve à Béthel, pays alors païen.

Moïse entraîne les Hébreux au Sinaï ; mais justement ils étaient étrangers en Égypte, non tonkinois au Tonkin, et d'autre part ils ne vont pas se réfugier chez des protecteurs de leur religion.

Ézéchiel voit le char de Dieu quitter Jérusalem pour venir chez les exilés ; mais justement Dieu s'en va du seul lieu où alors pouvait lui être rendu un culte légitime et il s'établit chez des déportés qui n'ont point possibilité de culte.

Ces faits méritent d'être supputés soigneusement. D'autres

1. Voir N. R. F. d'octobre : *Étrange oubli d'un Père dominicain*, par Jean Guérin.

cas sont plus clairs d'emblée, concernant notre sujet : Jérémie tient à rester dans les ruines de sa patrie et de son temple quel que soit le paganisme de l'occupant.

Devant la complexité des textes historiques, les chrétiens s'en tiennent d'ordinaire aux affirmations directes de Dieu par la bouche des prophètes : « Mon bras est-il trop court ? Toute la terre est à moi. » Il existe même un décret instituant l'ubiquité du Messie : « Je te donne en héritage toutes les nations, la terre jusqu'à ses confins. »

Le psalmiste montre l'impossibilité de l'absence de Dieu : « Si j'escalade les cieux tu y es, si je m'enfonce aux enfers t'y voilà. » Dieu, avec son Verbe, est présent en tout ce qui est, en tant qu'il est en train de le créer.

Ou de cesser de le créer : c'est en ce sens qu'on peut dire qu'il est plus intensément ici que là, en l'enfant qui veut apprendre que dans le maître qui croit savoir ; dans le pauvre éveillé par son manque que dans le riche comblé par sa puissance ; mais aussi dans le grand honteux de sa plénitude plus que dans le piètre trop fier de son besoin. Oserais-je ajouter : pour l'instant, apparemment, au Nord-Vietnam qu'au Sud ?

Vous m'objecterez l'Évangile : « Quand on vous persécute dans une ville, fuyez dans une autre. » C'était un conseil de discrétion que les missionnaires européens n'ont guère entendu. Directement ou à leur insu, ils en ont appelé à leurs artilleries nationales, car nous vivons des temps où beaucoup se croient obligés de venger les martyrs par des massacres ou, pire, des conquêtes.

Quand on croyait bonne la cause évangélique, on enviait ses témoins, on croyait à l'efficacité de leur mort, on s'en réjouissait (on la fête encore !) tant on était loin de convier aux représailles l'opinion publique et les grands propriétaires d'éclatements atomiques.

Voilà qui nous ramène aux premiers âges du chistianisme. Là non plus les chrétiens ne fuyaient guère vers quelque Sud-Vietnam sans légions hostiles. Quand l'empire romain se fit persécuteur, ce fut plus qu'aucune puissance communiste ne le pourrait : il demandait un tel acte positif d'adoration qu'un chrétien ne s'y résignait pas sans cesser d'être chrétien. Les pouvoirs athées sont inaptes, par définition, à exiger l'idolâtrie.

Le Christ dit : « Quand vous êtes *deux ou trois* réunis en mon nom, je suis parmi vous » ou encore : « Priez votre Père dans le secret et votre Père vous entendra. » Je pense que ce sont des conditions qu'on peut réaliser, au moins la dernière, même au Nord-Vietnam. Dieu n'en est donc pas parti, ni le Fils de l'homme.

Ah ! l'Eucharistie, j'allais, moi aussi, l'oublier. A vrai dire, le catéchisme apprend qu'elle n'est pas nécessaire au salut. C'est la foi qui est nécessaire et, pour la foi, un minimum de

parole de Dieu, peut-être même une parole interne à défaut d'évangélisateurs. Le baptême même, qui théoriquement serait nécessaire, est suppléé par le désir du baptême ; mieux : par le désir qu'on en aurait si l'on savait que Dieu le demande.

Sans argumenter de la transsubstantiation et pour s'en tenir à la Cène, ou cette fraction du pain dont parlent les apôtres, qui peut l'empêcher ? Même en l'entendant comme le catholicisme actuel ? J'en veux pour témoins les messes d'une minute ou deux que célébrait Mgr Sloskan dans les bagnes sibériens, avec une croûte de pain et un raisin de Corinthe. Le Père de Ricci pensait même que le riz valait le blé, me semble-t-il.

Qu'est-ce que j'oublie, cette fois ? La confession hebdomadaire ? Sans parler des anciens âges, songeons à Foucauld ermite. L'ordination ? qui peut en interdire l'essentiel, clandestin ; d'ailleurs *Ecclesia supplet.*

La force convaincante des cérémonies ? La pression sociale d'un milieu homogène ? Quelles autres béquilles de paralytique, encore ? Et pourquoi les chrétiens du Tonkin ne se sont-ils pas tournés vers leur Seigneur, qui seul pouvait les guérir de la faiblesse de leur foi ?

Sans doute parce qu'aucun de leurs apôtres ne le leur avait appris. Alors ils se sont tournés vers Monsieur Diem (Dieu ait son âme) et ont perdu l'occasion d'être les rares vrais chrétiens de ce siècle.

C'est triste d'avoir fait choisir à des gens une souffrance sans que ce soit dans le sens de leur salut. La honte en rejaillit sur nous tous. Sur l'Église qui se veut si centralisée et n'a pu empêcher cela. Sur la France qui prétendait guider ces peuples et les laisse se fourvoyer. M. Ho-chi-minh lui-même n'a pas su être assez persuasif. Il est vrai que ce ne devait guère lui être facile après qu'on l'eut fait passer pour l'Antéchrist.

Dieu, par nature, ne peut jamais être tout à fait du côté qu'on croit. Si vous conveniez qu'il ne s'en est pas allé au Sud-Vietnam, vous seriez en mesure de me dire que je me trompe quand je le vois déserter sans bruit les églises pleines de Saïgon pour aller panser les plaies d'un Tonkin qu'on « napalma », se faisant le compagnon anonyme de ces visages prétendus ennemis mais qu'il aime invinciblement, car évidemment il ne comprend rien au marxisme.

JACQUES JAULOIN

LE TEMPS, COMME IL PASSE

POÈMES

Je ne veux pas de la mort de Mickiewicz il y a cent ans.

Ces derniers mois j'ai rencontré ce poète partout. Il a notre âge.

A. R.

NOCTURNE

De fait, le pays était paysage.
Deux étangs se penchaient leurs visages
De fiancée et fiancée : l'onde à droite avait les eaux
En lisses, limpides joues de jeune fille ;
Le lac à gauche, un peu plus noir, semblait face de jouvenceau
Bistrée et déjà d'un duvet d'homme saupoudrée.
L'onde à droite, luisante de sable d'or en ourlure,
Portait blonde chevelure ; le front d'onde à gauche,
Hirsute d'osiers, portait des saules en huppe.
Le couple était vêtu en velours de verdure.
D'eux venus deux ruisselets, en mains que lie l'amitié,
S'unissent. Encore une onde ! et leur ruisseau tombe en un fossé,
Tombe sans qu'il succombe, car dans les ombres du fossé
Il colporte sur ses vagues l'argenture de la lune ;
L'onde en cascades défaille, sur chaque nappe
Luisent des poignées de lumière lunaire.
La clarté dans la ravine en menues esquilles s'éparpille.
L'abîme qui fuit les saisit et les porte jusqu'en son cœur d'abîme
Tandis que du haut des collines de nouveau pleut la lueur lunaire.

On dirait qu'à l'étang s'est assise la Switiezianka
D'une main versant les eaux d'une jarre qu'on ne peut épuiser,
De l'autre jetant sur les flots par ébat
Des poignées d'or ensorcelé celé dans son tablier.

Une onde encore! fui le fossé, le ruisseau sur la plaine
Détruit ses plis, s'apaise, mais on perçoit qu'il coule,
Car sur son enveloppe tremblante, mobile,
Tout au long la lueur lunaire vacille, fragile.

Le beau serpent samogitien[1] *nommé givoïtis,*
L'instant qu'il semble sommeiller, gisant dans la brúyère,
Rampe, car tour à tour d'or et d'argent il luit.
Avant de fondre subitement dans la mousse ou les fougères.

Notre ruisseau, reprenant plis, s'est tapi dans les aulnaies,
Laines ternies aux extrémités de l'horizon,
Laines levant leurs légères lignes, pour le regard imprécis
Semblances d'âmes à moitié clarté, par moitié dans les nuées.

Entre les lacs, dans un creux, siège un moulin mussé,
Tuteur âgé espionnant les amoureux ; ses oreilles
Ont perçu leur colloque ; il se courrouce, se trémousse,
Se convulse à tête et bras, en menaces glougloute ;

Il a soudain donné secousse à son front pelu de mousse ;
Faisant tournoyer son poing aux doigts de croc,
A peine a-t-il gloussé, lancé ses mandibules dentées
Que d'un coup il a éteint l'amoureux colloque des lacs.

(Pan Tadesz.)

***

TEL UN ARBRE QUI VA LIVRER SON FRUIT

Tel un arbre qui va livrer son fruit pour un germe,
Toute la vie vécue s'assemble dans la poitrine, en son cœur de cœur.

1. La Samogitie : province de la Lituanie.

***

ARBRE

Écrit en forêt de Saint-Germain.

Même à l'arbre a déjà servi de devenir chenille :
Il scintille au sommet en feuillage qui varie,
En couleurs des intersignes de chenille ! Comme palpes les cimes
Piquent le ciel et la feuille élit cheminement de chenille
Si bien, quand volète le vent, qu'on ne sait plus : est-ce un [enfant
Au berceau, une chenille prestement patte à patte s'agitant
Ou un serpent ?...

***

S'ABIMER DANS LE SOURD BRUISSEMENT DES SOURCES

S'abîmer dans le morne, froid, sourd bruissement des sources,
Par les vagues discerner leur penser comme par des signes,
Se laisser ravir au vent, ne pas savoir où cela vente,
Compter tous les sons en leur roulement de rouet,
Dans le sein du ruisseau se plonger aux côtés des poissons...
Avec leur œil impassible d'astre !...

***

J'AI ÉTÉ PLUIE DE PLEURS

J'ai été pluie de pleurs, pure, serrée,
Sur mon enfance champêtre et céleste,
Sur ma jeunesse de stupidités et de sommets,
Sur mon âge d'homme, âge de défaites ;
La pluie de mes pleurs fut pure et serrée.

***

TISSERANDER L'AMOUR

Tisserander l'amour, tel le magnan fillerandant la soie en son
[dedans,
L'épancher hors son cœur comme une fontaine hors sa gorge
[épandant l'onde,
L'étendre comme la plaque d'or au moment qu'elle s'apaise
Des martèlements sur son grain d'or, en l'abîme le pousser telle
[la source
Qui sous terre se baigne, sur les cimes le vanner comme vanne
[le vent,
Sur le sol le répandre comme se sème une céréale,
S'occuper du monde comme une maman de ses enfants,

Là pour les temps à venir il y aura ta force comme force de la
[nature,
Puis il y aura ta force comme force des éléments,
Puis il y aura ta force comme force des épanchements,
Puis comme force du monde, puis comme force des anges,
Et à la fin il y aura ta force comme force de création du Créateur.

ADAM MICKIEWICZ

(Texte français d'Armand Robin)

LETTRE D'AMÉRIQUE

— Do you like me ?
— Yes, and you ?
— Yes, yes.

FEDERICO GARCIA LORCA
(Le Poète à New York.)

... Proches du regard, mes observations auraient toutes chances d'être vraies, si je ne tentais ici et là d'en tirer des modes généraux de penser, de sentir et d'agir : il vous faudra donc faire la part des choses et de l'illusion.

Le sens du concret.

Les Américains n'ont ni le goût ni le besoin des idées générales. Ils s'en défient plutôt. Ils les réduisent aux faits : qui seuls sont constatés par l'observation et l'expérience. Ils traduisent en chiffres et en images les systèmes, les sentiments, les névroses, les habitudes sexuelles. Ils mesurent la colère à la pression sanguine. La valeur des hommes — aux réponses qu'ils font à quelques questions. On demande aux employés du cadre pourquoi certaines personnes préfèrent un imperméable à un parapluie : est-ce parce que les manteaux de pluie laissent les mains libres ? protègent mieux les vêtements ? sont plus faciles à porter ? durent davantage ? On leur demande pourquoi tant d'endroits publics ont des glaces sur les murs : est-ce pour attirer les femmes ? pour donner l'impression d'espace ? parce que les miroirs coûtent moins cher que les tableaux ? parce qu'ils sont une forme plus moderne de décoration ? parce qu'ils épargnent l'électricité ? Parmi les réponses proposées, l'une vaut mieux que les autres : elle sert de test à Richardson Bellows Henry C°

pour juger des qualités de ses cadres. Ainsi le qualitatif est-il régulièrement ramené au quantitatif.

Il n'existe pas de domaine interdit ou réservé. Des foules énormes parcourent les musées. Les enfants ont les leurs : on les voit qui, par groupes de trente, composent des mobiles ou des papiers collés : la boîte aux outils s'appelle le « Petit Calder ». Les drugstores offrent sur le même tourniquet Homère, l'Histoire de la Philosophie, les Moyens de faire fortune grâce aux Paraboles, les Picassos de la période bleue, la Beauté du Diable « The sex-market conquering beauty ». Les magasins placent dans leurs étalages des reproductions de Klee, de Miro, de Kandinsky. Orhbach, dans ses vitrines de la 34e rue, s'inspire de Chagall : de ses figures tête-bêche, de ses sauts de carpe. Les chauffeurs de taxi et les hôtesses de l'air vous interrogent sur votre profession, vos idées, vos goûts, ils donnent leur point de vue, ne se laissent rebuter par aucun sujet : ils sont convaincus que tout peut être mis en slogans et en faits divers. De là aussi le succès des psychodrames de Moreno.

Mais le plus frappant peut-être est le mélange du sacré et du profane. Un tel mélange se trouve, jusqu'à un certain point, dans tous les pays. En Grande-Bretagne, on joue l'hymne national après un spectacle de théâtre ou même de music-hall. En Italie, en Espagne, en Flandre, il règne une grande familiarité avec les dieux : dans les églises et ailleurs. Cependant le sacré, qu'il soit sous-entendu ou montré, demeure distinct. Disons, plus exactement, que le sens du sacré demeure. Mais les Américains intègrent le sacré à la vie courante, ils le placent sur le même plan. Ils font de la publicité pour les églises, et elle est la même que celle de Pepsi-Cola : aux enseignes s'ajoutent pourtant les croix lumineuses. Ce soir, est-il écrit, vous pourrez entendre le révérend Mulligan dans un de ses meilleurs prêches : son portrait est affiché à l'entrée et l'on réserve sa place au « box-office » comme pour un spectacle. On achète pour un dollar un jouet très populaire, le « slinky », fil de cuivre qui descend tout seul l'escalier : dans la boîte, il y a les dix commandements de Dieu. Les magazines montrent la cueillette des raisins : côte à côte, la pin-up girl qui les croque, l'évêque qui les bénit. Au rodéo,

jeu émouvant, et l'instant d'après burlesque, des cavaliers domptent de jeunes taureaux, des clowns se font jeter en l'air ou traîner à travers la piste : soudain, interrompant le spectacle, Roy Rogers, le roi des cow-boys, la vedette du cinéma et de la télévision, invite la foule à élever son âme vers le Seigneur ; lui-même entonne le chant des « Christian cow-boys ». De même, à Radio-City, il vient toujours un moment où l'extraordinaire machine à exciter les nerfs s'arrête, où les soixante « rockettes », toutes « sexy », demeurent sur une patte, pour saluer, dans une apothéose de lumière tricolore, la statue de la Liberté. Les Américains sont-ils matérialistes ? Oui, si vous l'entendez au sens propre. Car ce peuple n'est ni égoïste, ni bas, ni avide de dollars : il est, au contraire, d'une générosité sans exemple en Europe. Mais pour lui l'esprit ne saurait exister que concrètement.

... Les musées américains sont plus nombreux, plus vastes, plus libres, plus désordonnés que les nôtres, plus riches en quelques domaines, plus ouverts, quoique naïvement, à la vie publique. Liés à un type de construction peu variable, de style néo-classique, qui s'annonce chaque fois comme le temple de la beauté. Ce n'est pas que le peuple y voie le témoignage de civilisations perdues ou simplement étrangères (ainsi que nous faisons devant les produits de l'art sumérien) ; au contraire, il les reconnaît pour siens et les intègre à son histoire : mais à la façon de nos conventionnels qui, à la chose publique, voulaient un regard de marbre. On va au musée comme à l'église : on se promène parmi les colonnes, les pièces d'eau, on erre d'image en image : il y a des lieux murmurants, d'autres tout à fait silencieux, une sacristie bruyante où l'on achète des livres, des souvenirs, des répliques de ce qu'il faut admirer. Cependant, c'est une église familière ; ces Goyas, ces Rembrandts, ces Renoirs, ces aérolithes sont aujourd'hui des dieux lares. Ce sont aussi des biens nationaux et des gardes armés les défendent : ici vétérans d'une ou de deux guerres, ailleurs blancs-becs habillés de prune.

Le bon usage.

Peu d'idées générales, guère de raisonnement personnel : voici qui conduit à la dictature des usages. Si l'on ne peut se référer à des types abstraits, il faut s'en tenir au bon usage : il indique ce qu'il convient de faire dans chaque circonstance de la vie.

Telle, la loi de l'hospitalité. Une démarche auprès de l'administration, une emplette dans un grand magasin, une visite au musée se trouve encadrée, rituellement, par deux formules : « Can I help you, Sir ? » et « You're welcome, Sir ». Cette hospitalité va très loin. Mais dans ce domaine aussi, il convient de ne pas sortir du système admis. Dans un hôtel, on fera l'impossible pour vous donner ce qu'on croit nécessaire à votre confort : le confort général. Mais on refusera une petite chose que vous êtes seul à demander : d'envoyer un journal en Europe.

C'est également l'usage qui fixe les règles de la politesse. Mais cette politesse, sans être purement superficielle, ne semble pas, non plus, partir d'une conviction profonde. De là, les contradictions que vous connaissez : les hommes se découvrent quand une femme entre dans un ascenseur, ils ne lui cèdent pas leur place dans le métro.

Même conformisme dans la pudeur. Nous voyons avec surprise ce qu'elle permet de montrer : sur la scène des beuglants, sur l'écran des appareils à sous, sur la première page des magazines. Nous ne sommes pas moins étonnés de ses interdits.

L'empire des usages est si absolu qu'il n'admet aucune exception ou consacre l'exception à l'égal de la règle. Les femmes suivent en tout cas la mode. Quand j'ai traversé le Sud, leur préférence allait, non sans charme, au « Bermuda short », pantalon court, s'arrêtant aux genoux, fait de coton, de laine, de velours, parfois orné de bijoux. Mais il n'y avait pas que les jolies femmes pour porter ce vêtement désinvolte : je l'ai vu sur les plus vieilles, je l'ai vu sur des femmes enceintes.

A l'usage, quel qu'il soit, il n'est de ruptures qu'apparentes ou, comme je l'ai dit, admises. Ces messieurs respectables

qui se promènent en ville, affublés d'un fez, d'un faux nez, d'une barbiche sortie des films muets, à la boutonnière une fleur-qui-brille-dans-le-noir, ils assistent à un congrès : à l'une de ces « conventions » que les grands hôtels abritent d'un bout à l'autre de l'année. Ce sont des marchands de pneus, des agents de publicité, des disciples du Christ. Leur déguisement appartient à la tradition, personne ne songe à en rire.

En revanche, on se défie de toute singularité, de toute originalité qui ne serait pas en quelque sorte conventionnelle. On flaire vite l'individualisme excessif, morbide — l'anarchie. Par exemple, on ne voit guère de gens en train d'écrire ou de lire (ce qui surprend dans un pays où 340 millions de livres de poche ont été vendus l'an passé). Quand, en avion, je rédigeais quelques notes au lieu, comme mes compagnons, de boire, de bavarder ou de dormir, je suscitais l'étonnement. L' « air hostess » m'interrogeait sur ma solitude : étais-je souffrant ou triste, avais-je des complexes ?

« *La forme adaptée de la désadaptation.* »

Ceux qui échappent à la norme, qui sont plus grands ou plus gros que les autres, n'ont de cesse qu'ils n'aient trouvé une autre norme qui les rassure à leurs propres yeux. Ils constituent, en marge de l'autre, un monde où ils se sentent chez eux, admis, justifiés. Ils fréquentent des clubs et des magasins créés à leur intention. Lane Bryant a pour clientes les femmes grandes, ou fortes, ou enceintes, les jeunes filles qui n'ont pas surveillé leur ligne, les enfants qui ont poussé trop vite ; il leur offre des rayons spéciaux, des vêtements prêts à porter faits à leur démesure ; il les réunit, les distrait, leur donne un insigne, un drapeau, un journal. Mais, ai-je demandé aux dirigeants de cette ingénieuse entreprise, n'est-il point désagréable d'afficher ses défauts de la sorte et, au sein de l'un de ces « Chubby Clubs », de se voir comme reflétée à l'infini par toutes ces compagnes de trop d'embonpoint ? On m'a répondu qu'au contraire les membres de tels clubs, ravies qu'on ne se moquât plus d'elles, se débarrassaient ensemble d'un complexe d'infériorité. La célèbre psychanalyste Karen Horney, ennemie n° 1 du pessimisme de

Freud, ne proclame-t-elle pas que le meilleur critère de la santé d'un individu est son adaptation (« adjustment ») au milieu social ?

Le didactisme.

A son tour, la tyrannie des usages entraîne celle de l'enseignement et de la publicité. Si les modes communs de penser, de sentir ou d'agir sont si importants, il convient de les fixer. Dans tous les domaines et à tous les niveaux de la vie, il faut répandre le bon usage.

On ne se borne pas, comme en Europe, à joindre au produit une recette de cuisine, au médicament un mode d'emploi ; on explique pourquoi le produit est meilleur, pourquoi il est moins cher, pourquoi l'on ne saurait s'en passer. De chaque aliment, l'Américain entend connaître la composition, la richesse calorique. Il prend ceci fort au sérieux. Il peut, grâce à un petit guide, vérifier les calories qu'il va manger ; grâce à un appareil totalisateur, faire le compte de celles qu'il a déjà absorbées : au risque, le soir venu, de se contenter de lait caillé.

Ce pharmacien de Washington explique, dans sa vitrine, ce qu'est un pharmacien ; cet autre, de Denver, vous tend, en même temps que vos cachets, un petit mot : « Your prescriptions really cost little because... » Dans les bus de Miami, un écriteau placé près de sa tête vous apprend que le chauffeur a été choisi avec soin, qu'il est un homme prudent à qui vous pouvez vous fier. Au-dessus d'un Van der Weyden, le Musée de Chicago a défini le triptyque. Près d'un oiseau de Brancusi, le Musée d'Art Moderne, à New York, a cloué un long cartouche : où l'on peut lire que les douanes américaines n'ont vu dans cet objet qu'un morceau de cuivre et l'ont taxé comme tel, qu'aujourd'hui elles jugeraient autrement, qu'il s'agit en effet d'une œuvre d'art véritable.

Combiné avec le sens du concret, ce sens didactique se traduit presque toujours en images : « One picture is worth 1,000 words. » D'où la vogue des « cartoons » et des « comics », qui visent tour à tour à distraire et à édifier. Cependant la foi dans les images se manifeste de bien d'autres façons. L'impor-

tant est que l'image soit histoire ou comédie : objet à fonctionnement automatique. Rien n'accuse davantage l'enracinement de la baleine, rien ne la change mieux en caillou ou en mandragore, que ces milliers de papillons, aigus et brillants, qui entourent sa carcasse au Musée d'Histoire Naturelle, à New York ; à un autre étage, les pierres précieuses, étoilées, spermatiques, répandent l'idée de la coïncidence du fond et de la forme. Sur le golfe du Mexique, aux endroits où les pêcheurs déversent le poisson, chaque espèce, peinte en trompe-l'œil, figure dans une arche de Noé, pas plus grande qu'un kiosque à journaux : on y découvre le poisson-porc-épic, le poisson-guitare, le poisson-trompette (tout rouge, strié de bleu dans le sens de la longueur), la licorne, le scorpion, la crevette ailée... Chez Julius, dans Greenwich Village, les poutres du bar sont couvertes d'une poussière artificielle (j'entends qu'elle imite la poussière « sans danger pour la santé ») ; chez Jack Delaney, à l'enseigne du cheval empaillé, les sièges sont en forme de selle, les tabourets ont des étriers : on y porte, de stalle en stalle, du homard grillé — phénix en flammes. Il y a aussi la mise en scène de la vente. Celle-ci, disent les Américains, doit être « dramatisée » (le mot sinon la chose est dans Littré). Vous savez peut-être que chaque année les « executive salesmen » se réunissent, au nombre de plusieurs milliers, dans un hôtel de New York pour y débattre des problèmes de leur métier et entendre l'un d'eux découvrir le secret de sa réussite. C'est ainsi que, la dernière fois, un marchand de tapis exposa que les femmes peuvent être divisées en quatre catégories selon la couleur de leur caractère : les rouges, les jaune doré, les bleues, les vertes. Les unes, femmes d'intérieur, très occupées de leur home ; les autres s'en moquant éperdument ; les troisièmes susceptibles, irritables, etc. A chaque couleur correspond une sorte de tapis. — La propagande politique suit les mêmes chemins : en période électorale, l'âne, l'éléphant et quelques autres emblèmes de moindre importance jouent à peu près le rôle qu'ont les totems au regard des peuples du Soudan.

(A suivre.) RENÉ MICHA

JUIFS, PEU JUIFS

Entre les israéliens, les israélites, les hébreux de toutes sortes, et moi, juif, il y a aujourd'hui trop de divergences fondamentales pour hésiter encore à jeter l'anathème. Dans ce combat que mène notre peuple, depuis des millénaires, il m'importe beaucoup plus d'être juif juste, même seul, que de rester au milieu de mes frères. Et comment puis-je encore demeurer juif quand, dans la diversité des tendances qui les classent, qui les séparent quelquefois, je ne trouve plus cette quête divine d'inconnu qui fut l'apanage de ma race ?

Tant qu'elle demeura notre lot, cette inquiétude fit de notre peuple un cercle d'hommes plus qu'humains, du juif plus qu'un simple hébreu : un porteur de la Loi de Dieu, la plus haute exigence de tous les hommes. Il nous importait donc peu d'être mordus par les chiens, la grande diversité des peuples trouvant toujours, chez nous, un étalon supérieur de mesure.

Mais aujourd'hui, *près du but*, les âmes faibles s'effarent. Mon Dieu, encore un pas ? Tant de dure obéissance, tant d'efforts, tant de souffrances et encore un pas ? Certains s'aveuglent et s'installent, prennent la halte pour le but, et ce monde impuissant, injuste (mais aussi plein de douceurs à l'errant au repos), pour un rayonnant paradis. Nous voici dans un temps où le juif n'est plus la mesure de l'homme.

Il me faut ainsi cesser d'être juif, pour être plus que juif, pour préserver et poursuivre notre combat de juifs. Avant de quitter mon peuple, pourtant, je me dois de l'insulter. Non pas seulement comme les prophètes, pour le ramener à la Loi (tu as désobéi à l'Éternel et tu seras maudit), mais, plus encore, comme un prophète qui serait le dernier (tu n'as fait qu'obéir à Dieu, sans le chercher, sans le trouver, sans l'accomplir, et tu seras maudit).

I

Notre peuple, israéliens, a mis cinq mille ans pour perdre sa langue. Cinq mille années d'apprentissages et d'oublis successifs des langues étrangères pour obtenir un don étonnant de parler n'importe quel jargon, c'est-à-dire pour acquérir cette vérité évidente que *le langage n'est qu'un moyen*. Cette libération de la gorge, qui asservit tous les idiomes et n'est l'esclave d'aucun, est à porter à notre actif comme attention à un espéranto supérieur, celui des idées.

Depuis bien longtemps, les grands prophètes du monde, qu'ils appartiennent à notre race ou en détiennent l'esprit, ont choisi de prendre le français, l'anglais ou l'allemand pour transcrire leur message. Si le livre est supérieur au manuscrit par le nombre des exemplaires et la perfection de son écriture, les langues que j'ai citées sont supérieures à l'hébreu par la masse et la qualité des hommes qu'elles touchent et les nuances qu'elles permettent[1]. Deux traductions, et l'univers entier connaît votre parole. Marx, Herzl écrivaient en allemand. Et Spinoza, juif hollandais d'origine portugaise, usait du latin, ce premier des espéranto.

Et vous avez, en dix ans, accompli ce retour immonde vers la barbarie du gosier qu'est la possession d'une seule langue, cet hébreu replâtré, où les mots traduits rappellent sans cesse votre iniquité.

Bien plus, au moment où la poésie des mots prend forme moribonde (avec le « Roumain » Tzara), où le roman épuise ses dernières ressources prosaïques (avec Joyce l'« Irlandais »), vous avez la bêtise de croire à un renouveau du lyrisme et de la prose en hébreu...

Le yiddisch et le judéo-arabe étaient des voies vers la liberté d'un langage juif. *L'hébreu moderne est un retour à l'asservissement du juif dans une particularité linguistique*. Notre langue

1. Car ces nuances sont les transcriptions de nuances de la pensée, inventées dans ces langues. De plus, les découvertes poétiques et prosaïques formelles qui les ont utilisées leur ont offert une liberté sans égale, à laquelle doivent se *hausser* sans cesse les autres langages. Depuis bien longtemps, les prosateurs et poètes *créateurs*, même juifs, n'ont plus de noms hébreux.

avait l'élégance et la désinvolture des ambassades, la voilà avec les papillotes empruntées du ghetto. Vous avez réduit notre peuple, sur le plan du langage, à la dimension du dialecte. De supérieur à l'anglais, le « juif » est devenu gallois. Qui parle gallois ?

II

Au moment où se fait l'Europe, où le monde s'organise en entités supra-nationales (n'importe pour quels desseins !), vous avez ajouté un passeport de plus à la liste des feuilles qui voient l'homme et le dinosaure sous le même angle de l'empreinte du doigt.

Mille passeports et mille fuites nous ont été nécessaires pour crever cette fausse valeur de la nationalité et pour acquérir envers les documents officiels ce sourire supérieur, commun aux diplomates et aux gangsters internationaux.

Au « mourir pour la patrie est le sort le plus beau », nous avions opposé un « vivre malgré la frontière éphémère », avec lequel nous avions traversé la simple Histoire pour avancer vers l'Éternité. Nous avions le globe pour champ de bataille et Dieu comme allié; vous faites mourir nos philosophes dans le désert clos du Neguev, sous la défroque du tueur professionnel. Notre bannière avait les couleurs de l'homme et de l'éternel, notre guerre était celle du paradis. De la première, vous avez fait un fanion banal ; de la seconde, une guérilla inutile.

Convaincre était notre espoir (car on ne vainc jamais personne). Votre victoire avilissait notre peuple dans la mesure où elle remplissait les Arabes de haine craintive, sans les convaincre de notre grandeur. Marx voulait transformer le monde, non une poignée de mendiants égyptiens.

Vous avez pris à la lettre notre affirmation ancestrale, « l'an prochain à Jérusalem » et, de cette suprême espérance, vous avez fait une réalité médiocre[1].

J'imagine qu'il est aujourd'hui, dans la Jérusalem de pacotille dont vous disputez les ruines, des juifs de cœur pour répéter encore notre formule et désirer bâtir cette Jérusalem

1. D'une nécessité temporelle, sauver les juifs d'Europe, vous avez fait un *idéal*. Voilà ce que je vous reproche.

flamboyante que notre peuple réclame (et construit), depuis des siècles. Mais, là où ailleurs, que nous importe !

III

Nous avions rendu les mains de notre peuple aussi blanches et aussi soignées que celles d'Adam (on ne travaille pas *au* paradis, mais *pour* le paradis). Nous les avions gantées de connaissance, nous avions mis entre leurs doigts le plus efficace des instruments comme la plus terrible des armes, la plume.

Vous avez rouillé les mains de nos pianistes et cassé les ongles de nos philosophes sur vos pelles de terrassier. Vous avez admiré le bon serviteur de l'instrument plus que l'inventeur d'un pouvoir neuf, et le « travail, c'est la liberté » (slogan de goy) plus que la libération de la servitude du travail, cette abomination.

Il fallait dire que vous éleviez des huttes pour protéger l'esprit menacé, et non mépriser l'esprit, parce qu'il avait oublié, dans les sleepings de l'Occident, comment l'on construit des huttes. Faire croire que l'indispensable était l'essentiel a été votre péché.

IV

Dans ce combat contre l'inconnu qui nous fait juifs, c'est à-dire plus qu'hébreux et plus qu'hommes, vous êtes, juifs marxistes, des réactionnaires. De l'inquiétude de l'un de nous sur le plan économique, vous avez fait une religion, pire que l'autre dont la diaspora nous avait presque débarrassés.

Jusqu'ici, on vous trouvait partout où l'on posait des questions essentielles. Vous jouez aujourd'hui les anciens combattants aigris, gagas, malhonnêtes, acharnés à défendre les idées du « bon vieux temps ». Que Marx et Hegel ne tiennent encore debout que par le fil des baïonnettes russes, *qui s'en moquent d'ailleurs*[1], vous n'avez cure. En d'autres temps, vous aviez de plus grands irrespects.

Le problème économique n'est pas encore résolu, mais la *dynamique de l'économie* ne sera plus longtemps un mystère. Les conclusions du marxisme, du moins, se sont révélées fausses, malgré vos explications passionnées. La rage ne se

1. Khrouchtchev : « Pas de dévotion à Marx. »

guérit pas par des explications, mais avec du sérum, application exacte de la connaissance du microbe. Or je vois encore la rage chez les « capitalistes » comme chez les « prolétaires ». C'est donc que vous n'avez pas le sérum de la maladie sociale et que vous ignorez son microbe. Vous êtes les sorciers de l'économie. Vous disparaîtrez devant ses médecins.

V

Sur les portes de vos synagogues, israélites, le nom de Dieu est inscrit. Et chacun, en entrant, touche respectueusement ce mystère. A Milan, sur l'une des portes du Dôme, il est en relief une tête de l'enfant Jésus que chaque bigote de la ville a polie du doigt en passant.

Mais, pas plus que les chrétiens dans la tête de leur faux messie, vous n'avez trouvé le sens du nom de Dieu. Certes, vous n'avez pas eu le front de crier contre le père, mais vous ne l'avez pas mieux compris que le fils. Vous persistez dans le frottis de l'inconnu, comme les bigotes de Milan.

Vous avez rédigé des cabbales ignorantes à une Loi incomprise vraiment, des explications embrouillées à des propositions insurmontées. C'est la Loi elle-même qu'il fallait interroger, et non ses prophètes, encore moins ses rabbins, qui la rabâchent sans la percer. Vous avez repoussé le révolté Jésus, mais vous n'avez pas compris sa révolte, même pas sérieusement questionnée. Pour cette paresse vis-à-vis du fils, vous avez dû payer avec le patrimoine du père toute la régression du christianisme, qu'il vous faudra bien assumer un jour pour le surmonter.

Depuis des millénaires, vous faites ces gestes inutiles que sont les rites sans avoir saisi le sens du rite, sans l'avoir jugé et dépassé. Vous vous privez du porc pour obtenir Dieu, mais, si vous connaissiez Dieu, vous sauriez qu'il mange du porc, sans danger pour lui. Les chrétiens, qui mangent du porc sans avoir trouvé Dieu, ont au moins le plaisir de la table.

Je parie que, lorsque le Messie viendra (« comme un voleur »), vous appellerez la police.

MAURICE LEMAITRE
(ex Moïse Bismuth)

LA SAINTE-HERMANDADE

Acte premier

Scène I

La scène représente la sierra Nevada la nuit, brillamment éclairée devant la caverne des contrebandiers.

Le chef des contrebandiers. Contrebandiers. Contrebandières. Vivandières. Pedro le muletier. Alonzo, pêcheur napolitain. Résille. Pépita.

Chœur des contrebandiers.

Dansons la sarabande
Vive la contrebande
Ollé ! ollé !
Nous sommes les contrebandiers !
bandiers ! bandiers !
Nous sommes les contrebandiers.

Premier contrebandier.

Si le képi dans tes balades
Des gens de la Sainte-Hermandade
Apparaît au coin du sentier
Salue en lui riant au nez
Ollé ! ollé !
Nous sommes les contrebandiers.

Deuxième contrebandier.

Mais si c'est un pauvre en ta course
Que tu rencontres ! alors ta bourse !
D'un geste large et généreux !
Si tu rencontres deux beaux yeux
De ton manteau sors ta guitare
Pour improviser la cantare.

LES DEUX ENSEMBLE.

Brave, charitable et coquet } bis
Voilà le vrai contrebandier }

(Reprise du chœur.)

PAOLO LE CHEF. — Allons ! mes hommes ! des coupes ! des hanaps ! c'est aujourd'hui la fête de Sainte-Hermandade ! Qu'on défonce les barriques ! Nous avons des invités de distinction. Mettez des torches sur les sentiers de la sierra pour que nos invités de distinction trouvent le chemin de notre caverne. A-t-on donné le mot de passe aux sentinelles ? C'est « Vive la classe ! » je crois. Par la vie du diable, c'est l'heure du plaisir, il faut s'amuser. Antonio, va ouvrir la porte de mon trésor de la caverne : chacun doit prendre ce qui lui convient. Je suis généreux, moi ! Ah ! j'entends les grelots des mules ! mes invités de distinction ne doivent pas être bien loin. Pedro, attention à ta chansonnette.

(Arrivée des mules, des chaises à porteur, des seigneurs et des dames. Pendant les présentations, Pedro s'avance et chante.)

PEDRO LE MULETIER.

I

Trotte, trotte, mule gentille
Sous la main de la señora
Dont l'œil la nuit sous la mantille
Luit comme l'œil d'un angora
Clochettes et pompons frétillent
Au loin résonne la guzla
Et de la mule ou de la fille
Mon cœur ne sait vers quelle ira.

REFRAIN.

Ah ! ah !
Sur la mule tu t'assiéras
Ah ! ah !
Dans la plaine et dans la sierra
Ah ! ah !
Mon amour toujours tu siéras.

II

La fille un jour d'un capitaine
Dont un muletier fut épris
Alla courir la pretentaine
Avec son amant à Paris
Dans les sierras et dans les plaines
En croupe le garçon a pris
La taille qu'il tient à mains pleines
L'animal n'en est pas surpris.
(Au refrain.)

Scène II

Les mêmes. Les invités. La courtisane Maucamélia.

MAUCAMÉLIA. — Hélas ! toujours insensible, Paolo ! Ah ! oui ! ils peuvent bien me surnommer la Bellessima, ça m'est bien égal puisque le seul que j'aime détourne les yeux tout le temps quand je suis là. Quoi ! tout Grenade aime Maucamélia, je suis même première favorite du prince et toi tu ne me regardes pas ! Ne sais-tu pas que les meilleurs musiciens me font tous les soirs des sérénades sous mes balcons ? Oui ! mon cher ! des membres de l'Académie, des académiciens !

PAOLO. — Ben oui ! mais c'est ce que je dis toujours... c'est Maucamélia qui est la mieux. Tenez ! je le disais encore ce matin à Antonio. Pas, Antonio ?... Le fait est que le prince ne doit pas s'embêter... Regardez-moi ça si c'est coquet... Je suis sûr que vous n'avez pas soixante centimètres de tour de taille (il la mesure avec les mains). Et quelle belle robe, hé ? Sans indiscrétion, combien payez-vous cette étoffe-là ? Oh ! c'est du beau tout à fait, hé ? ça doit valoir soixante francs le mètre, au bas mot. Je ne crois pas me tromper de beaucoup...

MAUCAMÉLIA. — Gardez ces galanteries ! gardez-les pour vos danseuses, vos boléristes de mouertas, vos fandangistes d'alcarazas. Maucamélia ne plaisante pas avec l'amore. Par la madone ! dans les affaires, qu'il est gênant d'avoir un cœur. Ah ! le cœur ! le cœur !

PEDRO LE MULETIER. — On parle du chœur. A nous, les amis.

(Reprise du chœur du début.)

Dansons la sarabande... etc.

PAOLO. — Assez, mes hommes! ne faites pas tant de bruit quand on cause. Il est impossible de s'entendre ici, alors ? Allez donc plus loin vous amuser.

(Sortie du chœur.)

Scène III

Les invités, Paolo, Maucamélia.

MAUCAMÉLIA. — Ah ! l'amour ! Ah ! les étoiles ! combien de fois, avant de te connaître, n'ai-je pas appuyé le bras sur mes balcons, appelant de mes vœux le guitariste de hasard digne de ma flamme ! Et, maintenant que tu m'as conquise, combien de fois n'ai-je pas regardé une étoile en pensant qu'elle est aussi pour toi là-haut, mon Paolo !

PAOLO. — Oui ! je comprends... je comprends... ce sont les sentiments de l'Idéyal. C'est l'amour, quoi ! Hein ? croyez bien que de mon côté, n'est-ce pas, je suis touché. Je me rends compte qu'un simple général de contrebandiers a avantage à l'estime d'une personne ayant une situation de première favorite comme vous... bien qu'un général, en somme... n'est-ce pas ?

MAUCAMÉLIA. — Alors puisque tu m'aimes, fuyons ! viens ! ma berline est là ! J'ai de l'or... A Paris, veux-tu ? Ah ! Paris ! les music-halls ? les jazz-bands ! les tziganes ! les danseuses espagnoles ! Non ? je vois ce que tu veux ! Un petit coin dans mon palais, nous deux, et mes esclaves nubiennes et mes fontaines ! hein ? Allons, viens, beau blond.

(Elle l'entraîne chez lui. On s'écarte.)

PAOLO. — Madame ! vous n'êtes pas raisonnable ! vous voyez bien que je suis occupé ! toutes ces personnes comme il faut se sont dérangées exprès pour venir à notre petite réunion ! Non ! ce n'est pas possible vraiment ! Pas aujourd'hui.

PEDRO LE MULETIER. — Allez donc, patron ! on sait ce que c'est.

UN SEIGNEUR. — Vous êtes chez vous, mon cher.

UNE DAME NOBLE. — Charmant roman ! tout à fait pittoresque.

LE DUC DE MONCONTOURNO. — Avez-vous besoin d'un peu d'argent, jeunes gens ?

UNE JEUNE FILLE. — Nous avons bien fait de nous rendre à cette garden party. C'est tout à fait romantique. Très joli ! Je regrette que maman n'ait pas voulu venir.

UNE DAME ANGLAISE. — Très curieuses, ces coutumes des contrebandiers andalous.

PAOLO. — Mes amis, je sais à quoi l'honneur m'oblige. Ni au plaisir ni au combat. Paolo Sombrero y Garcias n'a jamais abandonné son poste.

(Il chante.)

I

Pour être un bon contrebandier
Il faut avoir la fine oreille
Du soir au matin être au guet
Dormir peu et quand d'autres veillent.

REFRAIN.

Solide au poste
Prompt aux ripostes } bis
Voilà le vrai contrebandier.

II

Quand le travail ne donne pas
Ceci ne change pas la thèse
Si le chef l'a dit, il boira
Jusqu'au matin droit sur sa chaise.

(Au refrain.)

III

D'amour a-t-il un rendez-vous
— c'est que nous avons le cœur tendre —
Il reste planté comme un clou
Si la belle le fait attendre.

(Au refrain.)

MAUCAMÉLIA. — Ce que je veux, ce n'est pas des chansons. Êtes-vous libre demain soir ?

PAOLO *sort un carnet de sa poche.* — Demain ? attendez... non... je suis pris...

MAUCAMÉLIA. — Dieu ! que c'est contrariant ! eh bien ! quel jour, alors ?

PAOLO. — Lundi chez le duc de la Gardunordo, mardi chez le prince de Lagardel'esto. Mercredi, j'ai un conseil de famille, jeudi chez la Brandomorna. Vendredi maigre... vous ne voudriez pas ? Samedi, la Saint-Nicolas ; le dimanche, on ne travaille pas.

MAUCAMÉLIA. — Ah ! comme c'est contrariant !... prenez garde, la rose a des épines et la chatte en fureur ressemble à la tigresse : méfie-toi, Paolo.

L'ANCIEN CONTREBANDIER. — Enfant ! ne jouez pas avec le cœur de la femme ! La femme est un sphinx qui a des griffes, dit la sagesse des nations.

PAOLO. — Qu'est-ce que tu dis, grand-père ?

L'ANCIEN. — Je dis : enfant ! ne jouez pas avec le cœur de la femme ! La femme est un sphinx qui a des griffes, dit la sagesse des nations.

PAOLO. — Je ne suis pas sourd. Ça va bien ! En place pour le duo. En arrière, vous autres, et attention à la finale !

DUO

MAUCAMÉLIA.

Quoi ! je t'offre mon cœur
Ce cœur tu le repousses.

PAOLO.

Oui tu m'offres ton cœur
Ce cœur je le repousse.

MAUCAMÉLIA.

Vraiment. } bis

PAOLO.

Vraiment.

MAUCAMÉLIA.

Pourquoi ?

PAOLO.

Pourquoi je ne sais pas
Entre nous ça ne me dit pas.

MAUCAMÉLIA.

Vraiment ça ne te dit pas
Ça ne te, ça ne dit
Ça ne ça ne t'a rien dit ?

PAOLO.

Ça ne me, ça ne dit
Ça ne m'a jamais rien dit.

MAUCAMÉLIA. — Vraiment ! vraiment ! tu es bien difficile.
PAOLO. — Peut-être bien, je suis comme je suis.
MAUCAMÉLIA. — C'est-il que tu n'aimerais pas les filles ?
PAOLO. — Ah ! ah ! Hi, ha ! Hi, ha, ho, ha ! i ! i !
MAUCAMÉLIA.

C'est un glaçon
Pas un frisson
Nul cœur ne bat sous sa flanelle.

PAOLO.

Moi un glaçon
Quoi ! nul frisson
Nul cœur ! nul ! sous mon caleçon !

ENSEMBLE.

Glaçon
Frissons
Caleçon et flanelle
Frisson
Glaçon.
Flanelle et caleçon.
Unissons nos frissons
Chantons gilets flanelles
Unissons nos frissons
Chantons à l'unisson.

LE CHŒUR.

Glaçon
Frissons
Cœur, gilet de flanelle
Frisson
Glaçon
Gilet et caleçon
Caleçon
Caleçon (Autant de fois qu'on veut.)

MAUCAMÉLIA. — Pour moi ! pour moi ! pour moi ! quelle leçon !

AUTRE CHŒUR.

Madame faisait des manières
Et voici madame en colère
Ah, ah ! Ah ! vidons nos verres
Attrape, ma belle, attrape.
Tu peux remettre ta cape.
Sur Grenade mets le cap.
Nous vidons notre hanap
A la santé des amoureux
Et que le patron soit heureux[1].

MAUCAMÉLIA. — Prends garde, je ne voulais devoir ta fuite qu'à l'amour. Mais je n'ai qu'un mot à dire pour que tu viennes : ta tête est mise à prix.

PAOLO. — Voyez la pancarte.

MAUCAMÉLIA. — Le roi a donné des ordres, ce matin, et la Sainte-Hermandade sera ici tout à l'heure.

CHŒUR DES INVITÉS.

Quelle alarme
Les gendarmes
Seront ici dans un instant
Les gendarmes
Les gendarmes
Et nous qui nous amusions tant.

PAOLO.

Folie
Folie toute ma vie
Je me rie
De la gendarmerie
Ce c'est pas aujourd'hui ce me semble
Qu'à l'aspect d'un gendarme je tremble
Folie
Allez-vous-en mes amis
Si notre fête est finie
Une autre fête se prépare

1. La page 8 du manuscrit s'arrête ici. La page 9 reprend la phrase : « vendredi maigre... vous ne voudriez pas. Samedi, la Saint-Nicolas. Le dimanche, on ne travaille pas », et poursuit par cet autre finale qui peut être la suite du premier.

Celle des fusils et des pétards
Aux armes
Aux armes !
(On voit passer les contrebandiers armés.)

PAOLO, *à Maucamélia.* — Et comment vous en allez-vous ?

MAUCAMÉLIA. — Je ne partirai qu'avec vous.

PAOLO. — Je n'abandonne pas mon parti.

(Couplets du contrebandier.)

Scène V

(Entrée d'Inésille et des femmes de gendarmes.)

Calmez-vous
soyez sans crainte
du gendarme et de son courroux
J'ai caché les bottes des gendarmes
dans la cave au bois
Déposez les armes
J'ai la clef sur moi.

(Le manuscrit s'arrête là.)

MAX JACOB

DAPHNÉ

Ce que Vigny avait appelé *Daphné*, et qui n'exista jamais sous sa main qu'à l'état d'ébauches, il y pensa, avec ardeur d'abord, puis de plus en plus mollement, et sans jamais aboutir à la construction d'une œuvre, de 1833, à peu près, jusqu'à sa mort, trente ans plus tard. Le projet se croisait d'ailleurs et se confondait souvent, dans son esprit, avec celui d'une Deuxième, Troisième et Quatrième *Consultation du Docteur Noir* qu'il envisageait pour faire suite à *Stello*.

Déjà, depuis la première édition du *Journal d'un Poète*, en 1867, bien des textes sont venus s'adjoindre à ceux qui nous avaient été livrés alors par L. Ratisbonne ; ils ont éclairé pour nous, un peu davantage, la pensée mouvante de Vigny sur *Daphné*.

On lira ci-dessous quelques notes encore inédites du poète, concernant ce long dessein vague.

HENRI GUILLEMIN

17 mai 1836.

Ordres que je me donne pour le temps de l'exécution.

Avec trois personnages seulement, correspondants, Julien, Zoé et le Stoïcien, j'aurai une simplicité de composition assez grande pour ne pas faire papilloter le tableau si vaste du siècle chrétien et du reflux païen.

L'eunuque représentera le sophiste envieux et malveillant de tous les temps : le critique.

L'homme du peuple. Le bourgeois de tous les temps. Ils seront dans l'action par le récit des autres seulement, et jamais par leurs lettres, ou le plus rarement possible.

— Les amis de Daphné disent que les hommes rares, spiritualistes et intelligents, ne doivent pas s'entre-dévorer mais se soutenir contre le matérialisme spéculateur universel.

★

Plan, 16 juin 1836.

Un chrétien ami de Julien, après avoir vu le mal qu'il fait au monde, regarde sa dernière bataille et dit : s'il est vainqueur, il faut le tuer ; sa victoire perdra le monde.

Il le tue. Jovien est empereur et le christianisme refoulé reprend son cours.

Dans ses hésitations et ses remords, il baise les pieds de l'empereur, sa sublime victime ; mais il le tue. Julien l'avait désiré ; il avait senti qu'il était un obstacle, par une lettre de Libanius qui conseillait à Basile et à Chrysostome de se faire chrétiens parce que la philosophie de Socrate serait vulgarisée par le christianisme. Sa première crainte sur les Barbares s'était dissipée en les voyant recevoir le christianisme.

★

[1836] Ζωη. La vie. La femme.

Zoé. La femme dans sa plus belle organisation, mais faible comme une femme, comme elle doit être, comme la nature les produit et doit les produire. D'abord païenne et sensualiste, voluptueuse, puis chrétienne. Elle aime d'abord avec tous ses sens. Les mœurs païennes la laissent pleine de pudeur dans le gynécée. Elle devient ensuite chrétienne et ne sait que faire de sa liberté excessive. Elle se sent trop libre, trouve les chrétiens effrontés, et le devient.

Les chrétiennes sont des *demi-hommes*. Puisqu'on me fait homme, je vais faire des livres. Confessions publiques. Galanteries inconnues à l'antiquité. Paganisme chrétien.

Elle demande secours à Julien, qui lui ordonne avec

bonté de revenir à l'hellénisme, mais à l'hellénisme platonicien ou socratique, au déisme de Daphné, au spiritualisme sous quelque culte que ce soit, avec les anciens usages. Elle est faite prêtresse de Cybèle (la Terre). La vie (Zoé) doit être prêtresse de la terre.

Il convient que cela soit, lui écrit Julien.

★

Troisième consultation.

Les femmes prennent pour amour l'union de leurs sens et de leur imagination. Mais le cœur, siège de l'amour, elles le sentent une fois dans leur vie.

Première histoire : la femme des sens,

Deuxième histoire : celle de l'imagination,

Troisième histoire : celle du cœur,

enveloppées dans l'histoire de celle qui réunit cœur, imagination et sens.

— Une femme dit : Platon est cause de toutes nos fautes, en vérité. Il a séparé trop nettement l'âme du corps. Mon âme est, certes, à mon mari, mais je vois que mon corps a tant de plaisir, mon ange, à se donner au vôtre que je le laisse faire volontiers.

★

Eva.

L'imagination et la volonté se doivent balancer sans cesse. Dès le réveil, je sens l'imagination qui fait passer devant mes yeux des verres de couleur tout semblables à ceux de la lanterne magique. Mais ma volonté les change à son gré et, tout le jour, elle place devant les regards de l'intelligence les verres qu'il lui plaît de lui faire contempler. Vient la nuit. La volonté s'endort. Alors l'imagination brouille et renverse les verres qui passent rapidement, et tout confondus, jusqu'au matin.

*

Δ [1].

D. N. — Voyez les siècles qu'il a fallu à cette idée pour s'accomplir. Voltaire a réussi. L'examen et le doute sont ouverts. L'homme y est entré. Quand l'homme y regarde, il reste sombre à jamais. Quand la femme y jette les yeux, elle devient folle.

On meurt de douleur.

Dans chacune des trois conversations, les personnages regrettent l'inspiration de la poésie :

Luther, quand un jeune homme lui fait entendre des cantiques et le fait pleurer ;

Voltaire, quand un jeune homme lui lit des vers ;

Julien, en parlant à Libanius de poésie grecque, et en lisant Homère.

Ordonnance.

Un jour, un homme apparut sur la montagne des oisifs qui dansaient et jouaient sur de riches tapis, couronnés de fleurs et d'or et ne se donnant aucune peine, tandis qu'en bas il y avait une grande multitude qui travaillait et mourait de male mort.

L'or qu'avait gagné ce monde laborieux lui était arraché chaque soir et Sisyphe gravissait sans cesse le roc, avec sa roche qui retombait à chaque fois sur lui. Ces hommes laborieux et esclaves se multipliaient à l'infini, tandis que les autres étaient avares et arrêtaient le nombre de leur famille par calcul, riant des pauvres qui disaient à leurs nombreux enfants : Gagnez votre pain !

1. « Δ ». Ce « delta » majuscule est le sigle qu'emploie Vigny, dans ses notes, pour désigner ce qui doit servir à son livre *Daphné* ; quant à « D. N. », c'est *Le Docteur Noir*.

Cet homme, qui voyait cela, s'étonnait de les voir soumis, lorsqu'il s'aperçut que leurs enfants innombrables s'arrêtaient dans leurs travaux et regardaient en haut, murmurant et menaçant ceux qui jouissaient du fruit de leur labeur.

Alors cet homme cria à ceux qui étaient sur la montagne : « Vous allez bientôt être précipités d'en haut et vous tomberez si rudement de ce roc dans la plaine que vos crânes seront brisés et vos entrailles dispersées en lambeaux. Hâtez-vous de laisser construire une pente douce et d'un facile accès qui conduise à vous et fasse que les autres hommes, vos frères, participent à vos félicités. »

Les hommes élevés le regardèrent comme un fou et crièrent : *Tolle !* pour lui, comme jadis pour le Fils de l'Homme.

Il leur dit : « Hommes du présent ! Hommes impies, soyez maudits mille fois pour n'avoir pas vu que j'avais pitié de vous, et que le sang de ceux qui périront retombe sur vous ! »

★

Δ

Ordonnance.

Dans ce flux et ce reflux éternels, l'homme du flux ou du reflux est toujours divin.

Julien l'apostat,
Mélanchton l'apostat,
Rousseau l'apostat.

Mélancoliques enthousiastes, vous valez bien les saints de votre temps ! Et vous, Emmanuel, jeune et bel ange de dix-neuf années, le ciel vous donnera les palmes divines.

La majorité des hommes ne comprend pas le dévouement. Ils veulent tous penser que les autres leur sont semblables et ne voient que l'intérêt personnel de chacun.

Le contact avec le vulgaire vulgarise le génie et le diminue, parce qu'il faut qu'il se mette à la portée du peuple.

La seule chose essentielle pour les hommes est de tuer le temps. Dans cette pauvre vie dont nous chantons la brièveté sur tous les tons, notre plus grand ennemi c'est ce temps dont nous avons toujours trop. A peine avons-nous un bonheur, ou l'amour, ou la gloire, ou la science, l'émotion d'un spectacle ou d'une lecture, qu'il nous faut passer à une autre, car *que faire* ? C'est le grand mot. C'est pour cela que nous ne cessons de nous faire des barrières pour les sauter.

Voltaire avait une jolie petite femme du monde, quand il avait dix-huit ans. Il la démoralise complètement. Il entend parler, vingt ans après, d'une femme corrompue et corruptrice, froide et méchante, cherchant le bruit à tout prix, perdant hommes et femmes, séparant les amants et faisant la cour à la fois à la maîtresse et à l'amant. Il a horreur d'elle comme Satan du péché. « Tenez, voilà comme nous les arrangeons », dit-il en la montrant à l'un de ses amis.

S'il était vrai que le savoir n'améliore pas le cœur mauvais, n'élève pas l'âme vulgaire, quelle triste découverte ce serait ! Mais Lacenaire n'en est-il pas une preuve ?

Le monde préfère les *seconds* aux *premiers*, les vulgarisateurs aux créateurs. Voltaire a été le vulgarisateur de Bayle.

Les hommes de génie et d'amour sont moins aimés.

★

1838. Seconde consultation ou La Barbarie.

Le Docteur Noir. — Qu'est-ce qu'un monde si petit qu'on en fera le tour en un an bientôt ?

Tous les pays nous sont connus. Chaque matin, au réveil :

Je parcours l'univers et reviens dégoûté.

L'homme a trois ennemis, parmi bien des dangers naturels : l'ennui, le chagrin et la maladie.

L'ennui devient chagrin, le chagrin maladie.

★

[Carnet 1839-1840]

Idée-mère.

Démontrer que la France est en croissance, loin d'être en décadence. Qu'aujourd'hui vaut mieux qu'hier, et demain vaudra mieux qu'aujourd'hui.

Que la Barbarie tient encore nos pieds dans sa gaine ; qu'il y a des restes du Moyen Age dans notre temps :

1° Les épaves. Paysans, sur le bord de la mer, qui achèvent les naufragés pour avoir leurs malles. Serait-ce trop de la peine de mort pour ce crime ? Il est journalier en Bretagne où l'on attache un fanal au col d'un bœuf pour égarer les navires. Le Pape excommuniait les coupables. On les tolère encore.

2° L'assassinat conjugal. La loi dit : le mari est excusable s'il surprend sa femme en flagrant délit.

Etc., etc...

ALFRED DE VIGNY

Imp. CRÉTÉ, Corbeil-Essonnes - N° d'édition 4990 - Dépôt légal : 4e trim 1955.
Imprimé en France - Gérants : JEAN PAULHAN et MARCEL ARLAND.

LA NOUVELLE
NOUVELLE
REVUE FRANÇAISE

CARNETS

(ANNÉE 1931)

Quand un homme va de l'avant, on peut à la rigueur se dispenser de lui rendre justice. Non pas, quand il tombe.

***

Il faut dans toute société un certain nombre d'êtres désarmés, afin que les gens puissent se délivrer impunément, sur eux, de leur méchanceté, qu'ils sont tenus de retenir ailleurs, par crainte de la riposte. Ce sont les *têtes de Turc*, les *boucs émissaires*, etc.

On peut imaginer quelqu'un qui se sentirait la vocation — héroïque — d'être un de ces sacrifiés.

Ces personnes qui, par un génie secret, polarisent sur elles-mêmes une telle quantité de tristesse qu'elles en font figure de sentinelles qui défendent les autres contre les entreprises du malheur.

***

Un fonctionnaire qui pourrait me donner de bons renseignements (pour *La Rose de Sable*), mais on me dit qu'il fricote. Je préfère me passer de ses renseignements, et ne pas le connaître.

***

Après quatre ans d'étude de la question indigène, ma faculté de la juger s'est atténuée comme un drap qui s'amincit par l'usage.

***

N'avouez jamais.

Gide. *n. r. f.* 1er décembre 1928. — « Que Flaubert ne soit pas un grand écrivain, c'est ce qui me paraît ressortir non seulement de ses médiocres écrits de jeunesse (...), mais des propres déclarations qu'on relève au cours de ses lettres. Sans cesse il y revient : près d'un Montaigne, d'un Voltaire, d'un Cervantès, il se sent écolier. »

Je trouve pénible qu'on utilise un aveu. Ou, si on le fait, il faut marquer soi-même que le procédé est assez sordide. Dans le même feuillet, Gide crie beaucoup contre l'orgueil. C'est cependant de l'humilité de Flaubert qu'il se sert pour le condamner.

***

Syncrétisme et alternance. — Mon erreur est d'avoir pu donner l'apparence d'un système à ce qui n'est qu'un besoin et une solution pour une nature particulière, la mienne.

* * *

R. me dit : « Vous êtes un homme de l'antiquité. » Je lui ai répondu : « Je le suis du moins en ceci, à quoi sûrement vous n'avez pas pensé. En mon respect et mon amitié pour les vieillards : trait propre à l'antiquité. » Je les écoute, je crois qu'ils en savent plus que moi, je les plains de leur mort approchante, de leurs infirmités, de leurs impuissances, du mépris qu'on a pour eux. Et puis je crois que je ne peux me sentir en affinité qu'avec des hommes revenus de tout. Et puis — surtout peut-être, — à l'avance j'ai pitié de moi, quand je serai eux.

J'aime les vieillards, les enfants, certains animaux. Je n'aime pas les jeunes gens ni les adultes. J'aime les femmes pour coucher avec quand elles sont bien jeunes, mais je n'aime pas la féminité.



Alternance : conception qui assouplit l'âme, puis la brise après l'avoir assouplie...



On reconnaît tout de suite un homme de jugement à l'usage qu'il fait du point et virgule.



Corneille est fier (dans ses personnages), Byron est orgueilleux, Chateaubriand est glorieux, Gœthe est vain.



Que viennent-ils (Sainte-Beuve, Havet, etc.) nous parler de la « rhétorique » de Pascal ! L'âme puissante fait le style puissant, sans intermédiaire, sans recherche, sans surcharge. L'âme s'exprime à la pointe de la plume ; l'âme coule de l'âme à la pointe de la plume comme l'encre coule du stylo à sa plume. Voilà comment « le style est l'homme même ».

Cela est surprenant, qu'ils ne sachent pas distinguer le style-âme et le style fabriqué.



Sans cesse nous demandons conseil à des gens sur des situations que nous ne leur exposons pas dans leur entière réalité.

Et nous nous efforçons d'effrayer ceux que nous consultons pour qu'ils nous rassurent.



Dans le sentiment que l'on a d'être plus honnête que la société qui vous entoure, il y a un élément de tristesse, qui vient de ce que cette honnêteté vous nuit, et en même temps qu'on ne lui trouve pas de fondement.



Perdre la face n'est pas si grave qu'on le dit, si on tient solidement le fond. On peut même la perdre par élégance.



J'atteins mon idéal, qui est de ne désirer rien, et j'y bute sur le désespoir. Stoïcisme de suicide.

***

Ce que nous applaudissons le plus dans un auteur est cela où nous nous reconnaissons nous-même. De là que, très souvent, c'est par leur part la moins originale que survivent les génies.

***

Je ne comprends pas comment on peut croire à l'impérialisme des Français. Il suffit de les regarder pour voir qu'ils n'ont ni l'envie ni le pouvoir de conquêtes en aucun genre.

***

Shakespeare, qui écrit son *Jules César* d'après Plutarque, laisse passer la seule parole rapportée par Plutarque, qui agrandisse terriblement l'anecdote. Elle est de Brutus, qui vient de tuer César, qui va livrer la bataille de Philippes, où il sera défait et se donnera la mort : « Je voudrais bien qu'il y eût des dieux, afin que nous pussions croire à la justice de notre cause. » Terrible parole.

Renan : « On ne meurt pas pour quelque chose qu'on croit à moitié vrai. » Mais si, quand on est embarqué. Le drame de la mort de César n'est presque rien à côté du second drame qui s'y faufile et qui lui donne sa dimension infinie : le drame de ceux qui ne croient plus à leurs actes, et qui font ceux qui y croient jusqu'au bout. Shakespeare ne l'a même pas soupçonné.

***

Les gens, pour satisfaire leurs plaisirs, ou seulement par bêtise, se mettent dans des situations scabreuses. Là-dessus ils embrassent nos genoux afin que nous les

tirions d'affaire. Puis ils ne nous cachent pas leur mauvaise humeur si d'aventure, après notre premier élan, nous cessons un seul instant d'être sur le qui-vive en vue de répondre à leur éventuel appel. Enfin, quand nous les avons bien sauvés, ils nous tournent le dos. Voilà la filière classique.



Il est très bien que nous ayons des forfaits impunis, qui nous empêchent de nous indigner avec souffrance des forfaits impunis des autres.



Dans la pesée d'une vie intervient une donnée essentielle, d'ordinaire assez inconnue du monde : c'est le prix qu'on a payé ce qu'on a obtenu. Non pas en argent, mais en actes ennuyeux ou indignes. Telle vie paraît admirable, où tout a été payé si cher en servitudes, en obéissances et en pensums, qu'une telle vie, si brillante soit-elle, ne peut être tenue que pour un échec. Et telle autre apparaît un peu ratée, qui a été magnifiquement réussie, parce qu'on a payé très peu.



Nous écrivons trop, et j'espère bien que l'avenir fera dans ce que j'ai écrit les coupes sombres que j'aurais dû faire moi-même en écrivant moins.



Il ne faut pas qu'un artiste s'intéresse trop à son époque, sous peine de faire des œuvres qui n'intéressent que son époque.

* * *

On prend un homme pour qu'il vous conseille, et il devient tel qu'il faut qu'on le tue. On prend un homme pour qu'il vous garde, et il devient tel qu'il faut qu'on le tue.

* * *

Nulla dies sine linea. Je me défie de quelqu'un qui a besoin d'avoir écrit cette ligne pour se prouver qu'il a existé.



Qu'il y ait cloison étanche entre la moralité générale d'un être et sa moralité sexuelle, que l'homme, la femme ou l'enfant le plus avancé dans le libertinage puisse être en tout le reste le plus honnête, on me l'a contesté souvent. Un moraliste oublié du XVIIIe siècle, Duclos, écrit que cette cloison étanche est chose particulière aux Français.



Un écrivain français n'a pas besoin d'expliquer son œuvre (ni même, à la réflexion, de faire œuvre). Il n'a besoin que de se faire des alliés.



Si quelqu'un fait pour vous servir quelque chose, mais le fait de travers, vous voyez, vous, qu'il l'a fait de travers ; lui, il voit qu'il l'a fait.



Le contour si exact de ce visage et ce cou si purs, sur le coussin sombre, et ce corps si pur lui aussi, ce visage clair et reposé, si doucement offert, et tout ce

qui se prolonge de bon derrière lui : l'affection, la sécurité, quatre ans et demi de cette affection et de cette sécurité, et n'avoir eu, en quatre ans et demi, pas un reproche à adresser... On sort de ce monde, et on rentre dans le monde des indifférents, des enquiquineurs, et des méchants. C'est le monde de ce visage qui vous permet de ne pas mourir de l'autre ; c'est lui qui vous justifie la terre.



A quoi sert de n'avoir pas peur pour soi, s'il faut retrouver la peur avec la peur pour ceux qu'on aime ?



Rose de Sable. — Le pouvoir de ressentir la tragédie plus intensément que ceux qui vous entourent. Terrible faiblesse. Sombre pouvoir.



Le Jaloux d'Estrémadure, de Cervantès. — Une fois de plus, je suis frappé par la médiocrité de presque toutes ces œuvres que la postérité recueille pieusement. Je lis celle-ci dans une traduction ; ne parlons donc pas du style. Mais pour le reste, qu'y trouve-t-on ? Un intéressant tableau de mœurs de l'époque, sans doute. Mais c'est tout, et cela n'a presque rien à voir avec le talent. Il n'y a pas de poésie, pas d'intérêt véritable de l'action ; surtout, et c'est ce qui me frappe le plus, pas la moindre profondeur psychologique ; et même la fin est, psychologiquement, tout à fait invraisemblable et ahurissante. Bref, on découvre au bout que cela n'est rien.

Le *Don Quichotte* est un bon livre, à condition qu'on en passe la moitié. Mais nous savons par maint exemple

que la composition et la concision ne sont pas le propre de nos grands classiques.

***

Lorsque tel être se trouve auprès de moi, s'il pouvait savoir à quel point sa masse corporelle, si menue, si infime, si dérisoire dans le monde, représente le seul — *l'unique* — pouvoir de me faire plaisir sur cette terre... S'il connaissait son pouvoir...

***

Cette phrase du livret de *Cavalleria rusticana* : « Le paradis sans toi, que m'importe ? » passe inaperçue de tous. Bien plus, si on lit dans *La Nouvelle Héloïse* : « Grand Dieu ! j'avais une âme pour la douleur ; donnez-m'en une pour la félicité ! » on juge cela coco et imbuvable. Il en serait de même pour ces lignes que je trouve dans une lettre de moi, ancienne, qu'on me retourna : « Les mots de votre amour sont écrits sur moi au fer rouge. Rien ne pourra les effacer. Quoi ! est-il possible que de tels mots aient été dits, et qu'ils n'aient été rien ! »

Or de pareilles phrases ne sont pas des turlutaines d'opéra-comique ; cela est plein de sens, et l'expression colle sur le sens. Mais personne qui y voie autre chose que de la rhétorique. Y distinguât-on la passion, d'ailleurs, on en resterait de glace ; il y a longtemps que Stendhal l'a dit : la passion ne touche pas le Parisien.

***

Toutes ces histoires d'Œdipe, de Phèdre, de Pasiphaé, où l'on se monte la tête sur de soi-disant crimes, qui sont en réalité des actes aussi innocents que celui

d'allumer une cigarette, sont intéressantes pour l'étude de la morale universelle et éternelle. Il n'est pas rêvable que le faux-crime en disparaisse jamais. Le besoin d'être choqué à tort est un des besoins fondamentaux de l'homme.

***

Les abîmes ne sont pas où on le dit. Les pires ne sont pas ceux de la sexualité, ou de l'amour-passion, ou de je ne sais quoi. Ce sont ceux de l'égoïsme.

***

Qui s'est fié à toi, ne le déçois pas ; ce serait te décevoir toi-même.

***

Combien l'objectivité est dangereuse. Toujours suspectée. Inconcevable, à la lettre, pour la plupart des hommes : quelle est votre arrière-pensée ? La première passion de l'homme bourreau de soi-même est de juger avec objectivité.

***

Chaque être est comme une compagnie d'infanterie qui sort de la tranchée, qui avance en de certains points, juqu'à entrer dans la tranchée adverse, et en d'autres est arrêtée ou même recule. Chaque être est cette ligne brisée de flèches et de poches : ici admirable, à côté faiblard, et dans le même temps. C'est ce qu'il y a de touchant dans l'homme.

***

Que la prose soit le fin du fin, on le voit à ces auteurs (je songe à une femme) qui font d'assez beaux vers, mais, quand ils se mettent à la prose, c'est le galimatias.

Car leur prose révèle qu'ils n'ont rien à dire, état qui dans les vers disparaît un peu.

***

Lacordaire se flagelle après un sermon où les fidèles l'ont applaudi. Comme cela est gros, et que ces chrétiens manquent de simplicité ! L'être de bon sens n'eût eu besoin que de se rappeler ce qu'il était, sans cette emphase dégoûtante. A vingt ans, l'âge pourtant de la non-lucidité, j'écris dans *La Relève du Matin* : « Alors, au cœur de sa gloire, il se sentit une toute petite chose. » Pas besoin de flagellation.

***

La principale difficulté, après avoir découvert et adopté une nouvelle règle de vie, est de découvrir quand il faut la transgresser.

***

Un homme digne de ce nom méprise l'influence qu'il exerce, en quelque sens qu'elle s'exerce, et *subit* de devoir en exercer une, comme la rançon de sa tarentule de s'exprimer.

***

L'homme semble attaché à une corde : soixante ans durant, il broute dans le même cercle. Mais ce n'est pas un objet étranger qui retient l'extrémité de la corde, c'est lui-même. Je veux dire que c'est notre esprit qui, par manque de force, ne pénètre ni ne cherche au-delà d'un certain cercle, soixante ans durant.

***

Les moines bouddhistes, si des fidèles leur donnaient une robe neuve, la déchiraient, puis en recousaient les lambeaux. Toujours cette pose, dans les religions. Ni lambeaux, ni brocarts, c'est pourtant simple, mais c'est la simplicité qui est le plus difficile aux natures religieuses.

***

Toute l'histoire du monde est une histoire de nuages qui se construisent, se détruisent, se dissipent, se reconstruisent en des combinaisons différentes, — sans plus de signification ni d'importance dans le monde que dans le ciel.

***

On peut éprouver une telle joie à faire plaisir à quelqu'un qu'on ait envie de l'en remercier.

***

Le christianisme, ce sont, quand Gilles de Retz s'achemine vers le bûcher, les mères des enfants qu'il a tués, dans la foule, priant pour lui. Du moins c'est là une pointe du christianisme, dans le sens où il est digne d'être respecté.

***

Je ne sais ce qui est le moins agréable : un homme à principes ou un opportuniste. L'opportuniste vous lâche quand le vent tourne. Mais l'homme à principes vous gêne extrêmement, quand c'est vous qui tournez.

***

Les réalistes préfèrent la proie à l'ombre. Les grands aventuriers préfèrent l'ombre à la proie.

***

Il faut lutter avec force contre la tentation déraisonnable de nous retourner contre nos idées les plus chères, le jour que nous les voyons vulgarisées et dégradées par le succès enfin venu. On trahit les causes vaincues par lâcheté, et les causes victorieuses par délicatesse.

***

Le malheur est presque toujours le signe d'une fausse interprétation de la vie.

***

Les hommes n'ont pas besoin de vérité, mais de « certitudes » et d'explications.

***

Pour penser sainement, ainsi que pour être héroïque, il faut avoir le ventre plein. Un peu de vide dedans, nous voici religieux.

***

Le malade qui va à la selle régulièrement et noblement, alors que ses poumons sont en lambeaux et que son cœur flanche. Triste et touchante, cette fidélité d'un organe parmi la trahison des autres.

***

Si on nous disait chaque jour que nous sommes Shakespeare, nous deviendrions Shakespeare.

***

Ces roses que la marchande me vend comme étant d'une espèce ancienne, surannée. Elles ont un feuillage revêche et leurs tiges sont hérissées d'énormes épines, pareilles à des becs d'oiseaux, qui donnent froid dans le dos à les regarder.

Mais ces roses durent deux fois plus que les roses ordinaires. Elles s'épanouissent, puis semblent se refermer un peu, puis s'épanouissent à nouveau, interminablement.

J'y vois un symbole de la méchanceté qui, passé un certain âge, vous maintient en vie.

***

Une société de lumières, mais qui, en ce qui concerne la femme, vit sur les idées du XIIe siècle.

***

Refuser de l'argent, Retz l'a dit déjà, est souvent fort dangereux. Mais pire encore est refuser une amitié. Aussi dangereux de refuser l'amitié d'un homme qui vous l'offre sincèrement, que de refuser l'amour d'une femme. Et surtout quand il s'agit d'un homme-femme ; je n'entends pas par là : d'un inverti, j'entends : de tout homme qui a un tempérament et des nerfs de femme, et Dieu sait s'ils sont nombreux.

Que faire quand un homme vous offre son amitié, et qu'on n'en veut pas, pour mille raisons ? Atermoyer,

finasser, feindre, si pénible que cela soit, mais à aucun prix ne la refuser nettement. Un tiers des haines que nous suscitons sont des ferveurs rebutées. Malheur à celui qui ne tient pas à être aimé !

***

Comment nettoyer la conscience ? En la frottant avec du réel.

***

La Bêtise ne consiste pas à n'avoir pas d'idées ; cela, c'est la Bêtise douce et bienheureuse des animaux, des coquillages et des dieux. La Bêtise humaine consiste à avoir beaucoup d'idées, mais des idées bêtes. Les idées bêtes — avec bannières, hymnes, haut-parleurs, voire tanks et lance-flammes pour la persuasion — sont la forme raffinée, et la seule véritablement effrayante, de la Bêtise. Car elles sont par essence dynamiques ; par essence elles suscitent l'enthousiasme ; elles sont faites de toute éternité pour être la Bêtise dirigée. Qui décrira dans un grand mythe l'imbécile ou le charlatan moderne ouvrant la nouvelle boîte de Pandore, d'où s'échappe et se répand sur le monde la plaie volante des idées bêtes, dont les hommes meurent en les adorant ?

HENRY DE MONTHERLANT

LA GRANDE STATUAIRE CHINOISE

Avant de partir pour la Chine où il devait vivre de 1901 à 1914, Victor Segalen, jeune médecin de marine, avait passé trois ans en Océanie. Il avait, au cours de ses navigations, touché les Iles Marquises où Gauguin venait de mourir. Les croquis et les manuscrits de Gauguin qui lui furent confiés avant leur dispersion le guidèrent vers l'étude du peuple maori au temps de la découverte des îles par Cook et Bougainville. C'est cette étude qui fera le sujet de son premier livre : *Les Immémoriaux*.

En Chine, quelques années plus tard, Victor Segalen se tournera également vers le passé. Un passé de quatre mille ans que lui révélaient les textes, les bronzes, les laques, les porcelaines et les monuments funéraires que venait de découvrir Édouard Chavannes.

Prolonger au Sseu-tch'ouan les travaux d'Ed. Chavannes, tel sera son désir et le but de la mission qui lui sera officiellement confiée.

Un premier voyage fait en 1909 avec Gilbert de Voisins lui avait donné de précieuses indications sur le pays et les régions à explorer. Quatre années devaient s'écouler avant le nouveau départ. Entre temps avaient paru à Pékin ses premiers poèmes : les *Stèles*. D'autres manuscrits s'ouvraient : *Peintures*, *Le Fils du Ciel*, *René Leys*...

Enfin, le 1er février 1914, s'ébranlait le lourd convoi de la mission archéologique. Gilbert de Voisins et un jeune officier de marine, Jean Lartigue, s'étaient joints à Victor Segalen.

« Victor Segalen nous a laissé une œuvre archéologique à laquelle l'étude des monuments anciens de la Chine doit encore la majorité de ses conclusions » a écrit Vadime Elisseeff. Et pourtant Victor Segalen n'eut pas le loisir (ou si peu, dans l'austère *Journal Asiatique* !) de donner la totalité de ses propres conclusions. Il rapportait en France, où le rappelait, le 10 août 1914, la guerre franco-allemande, des *Feuilles de Route*, des photographies, des dessins et les éléments d'un livre sur la statuaire chinoise. Ses obligations militaires, un nouveau voyage en Chine et, le 21 mai 1919, sa mort laissèrent inachevés la plupart de ses travaux.

Le manuscrit de l'histoire de la statuaire chinoise est complet, mais il n'a pas été récrit et travaillé comme Victor Segalen n'aurait pas manqué de le faire. René Grousset, qui en a pris connaissance peu de temps avant sa mort, a vivement conseillé sa mise au point et sa publication. Certaines redites devaient être supprimées ; certaines citations complétées ; les photographies et les dessins de la mission devaient tout naturellement illustrer le texte qui les commentait.

Ainsi, pour la première fois, un ouvrage de Victor Segalen traitant d'archéologie chinoise pourrait être révélé aux lecteurs des *Stèles*. Ce sont des fragments de la préface et du premier chapitre de ce livre que nous publions.

La matière de ce livre est la pierre chinoise considérée dans ses formes statuaires ; c'est l'expression originale de la Chine dans le solide et le volumineux. Cette matière, la plus pesante et encombrante, la plus visible, par une anomalie dont il est peu d'exemples dans l'histoire des arts, se trouve avoir été jusqu'ici la moins vue, tenir la moindre place dans les répertoires déjà copieux des œuvres du grand pays dont j'ai fait mon objet.

Voici deux mille ans au moins que les Romains recherchaient les beaux tissus de la Sérique, ou pays de la soie, et cinq cents années que les Persans, maîtres de la faïence, connaissaient la maîtrise des Chinois en porcelaine ; plus récemment, et par les missionnaires, on commençait à entrevoir les poètes chinois, à soupçonner l'art si délicat du caractère ; de nos jours enfin on connaît leurs laques, leurs bronzes, leur inimitable, décorative et expressive peinture. En chacun de ces arts (où tant de choses encore demeurent inexprimées), on a soupçonné des progressions et des déclins, les origines, l'archaïsme, l'apogée, la décadence, — bref, l'arabesque générale.

Par contre, les puissants monuments de la pierre sculptée dans la pure Chine antique étaient, pour la plupart, demeurés ignorés des chercheurs européens, — inconnus, ou, pis encore, méconnus de leurs compatriotes.

Les raisons en sont multiples. La Chine est vaste. Même restreinte à ses « dix-huit provinces », même privée de ses tributaires sauvages : Mandchous, Mongols et Tibétains, la Chine est vaste. Elle est égale, dans son territoire classique, à quatre fois la France d'aujourd'hui. Et, sous le jour de l'expertise archéologique entendue telle qu'ici, inexplorée. Or la plupart des monuments dont il s'agit sont peu mobiles : monolithes de trois à dix et douze pieds de haut, fixés à un socle qui les fiche dans la terre. Les gens qui les ont taillés et placés là ne sont plus. Et nous ne sommes plus nous-mêmes aux temps où les chimères, licornes ou lions de dix milliers de poids, halés sur des rouleaux de pierre et approchant de l'emplacement définitif, — le plus souvent sépulture princière, — se mettaient à flairer le vent, s'ébrouaient par miracle et bondissaient sur le lieu réservé... comme il arriva, — racontent les textes, — sous le règne de Wou-ti de Leang, à Nankin, voici près de quinze cents années...

Ceux qui restent demeurent loin. Ils habitent des provinces non littorales que le rail n'a pas encore insultées, des domaines cartographiés seulement à la chinoise, où le fleuve et la route d'autrefois conduisent. Et pourtant, beaucoup de ces monuments eussent été le but de vrais pèlerinages, si un hasard géographique malencontreux n'avait placé précisément, — comme un piège pour étranger, — près de la côte, les plus déplorables produits de cet art, les poncifs des basses époques : ce bétail bovin, humain, félin, éléphantesque et camellidé trop connu, voire célèbre dans les récits de voyageurs sous le nom de « Statues des tombeaux des Ming » de Pékin ou Nankin.

Comme ces statues étaient à portée d'excursion, on s'en tint là. Comme elles étaient laides, on n'eut point la ferveur d'en chercher d'autres. Comme elles étaient lourdes (et qu'on tenait à les décrire), on les déclara

imposantes... Comme elles avaient cinq cents ans d'âge garanti, on les chargea de toutes les vertus antiques. C'est ainsi que les produits d'une longue décadence furent tenus, faute de mieux, pour les témoins de la plus grande époque ; et sans chercher si d'autres statues, en d'autres lieux, n'attestaient pas un tout autre génie, on conclut que tel était le « style » de la pierre sculptée à travers le temps et l'espace chinois.

***

Voici la faute précisée au début de cette étude. Voilà le faux départ.

Ni en théorie, ni en fait, les érudits chinois ne semblent avoir eu, dans son ensemble, souci de l'art puissant et authentique du bloc taillé dans ses trois dimensions. Alors que les documents qui traitent des autres arts sont innombrables et bien faits, en revanche, les répertoires qui traitent de la pierre, — rarement considérée seule, le plus souvent sous la rubrique « Pierres et Métaux » — s'occupent surtout d'épigraphie. Ce sont des « Corpus » d'inscriptions. S'ils reproduisent par hasard la sculpture dans l'ouvrage qui accompagne l'inscription, c'est, semble-t-il, par scrupule documentaire, mais certainement point par souci d'art sculptural. Le volume, figuré au pinceau, se réduit à une ligne habile en ses deux dimensions, impuissante ou négligente à évoquer la troisième. En outre, ces répertoires n'indiquent qu'assez peu les monuments qui existent. Beaucoup de ceux qu'ils signalent ont disparu. Et, s'il y a cent textes pour nous dire des millions de noms d'érudits, peintres et calligraphes, on ne peut guère citer, dans la Chine véritablement antique, *qu'un* seul nom de sculpteur en ronde-bosse, authentique, — un seul nom de statuaire digne de ce nom. Encore doit-on ajouter que son œuvre est perdue.

Voilà donc le manque, le vide. Voilà l'erreur : le faux point de départ chinois. Après l'erreur, vint la fausse route européenne. Celle-ci plus grave, plus déplorable, et qui se prolonge encore : je veux parler de l'hérésie bouddhique. Quand on crut soupçonner que les Ming de Pékin et d'ailleurs ne représentaient que de loin la splendeur ignorée d'autrefois, ne gardaient qu'assez peu de la beauté ancienne, — les amoureux de la « Chine à tout prix » se prosternèrent devant les statues équivoques que l'on venait tout juste de découvrir. Aussitôt, comme une carrière, — grès, marbre, porphyre ou gravats — les trafiquants se mirent à exploiter. Elles avaient pour elles une antiquité plus haute, et le bonheur d'être le reflet des époques plus grandes. Mais, étrangères, venues de bien loin, — et par quelles routes détournées ! — on les crut chinoises. On attribua à ces produits de l'apostolat hindou une valeur autochtone. Comme pour la première fois, elles représentaient l'homme dans la pierre, on regarda surtout ce qui est l'apanage de l'homme : le visage. On leur fut reconnaissant d'introduire dans l'« art chinois » la face humaine. Mais ces faces de bouddhas, inexpressives par nature et par dogme, ne pouvant les dire belles dans la matière, on leur donna la beauté de l'esprit : on prononça le mot « spiritualité ». Ce fut l'extase. Les marchands firent le reste.

***

C'est à la suite des voyages d'Ed. Chavannes, sous ses auspices, et selon la méthode qu'il nous transmit, que nous-mêmes nous mîmes en route, en 1909 tout d'abord, puis en 1914.

La méthode si magistralement inaugurée par notre Maître consistait en le dépouillement méthodique des volumineux recueils des *Chroniques* que chaque pro-

vince, chaque préfecture et sous-préfecture rédigea depuis plusieurs centaines d'années. Il y a là les éléments prolixes, touffus, pleins de saveur et non moins ennuyeux, d'une immense description historique et géographique de tout l'Empire. Le moindre recueil se compose de vingtaines de tomes, mais se feuillette vite et s'élague aisément. Quand on a écarté tous les chapitres qui ont trait aux anciens remparts, aux emplacements de villes disparues, aux listes de fonctionnaires, aux hommes célèbres, aux eaux et étangs, aux montagnes et rivières, aux femmes d'une étonnante vertu, aux prodiges... on retient trois chapitres du plus haut intérêt archéologique, généralement intitulés : « Vestiges anciens », « Pierres et Métaux », « Tombes et Tombeaux ». C'est là que se trouve, — perdu dans l'immensité du livre, comme isolé dans l'étendue géographique, — le signalement de statues existant peut-être encore ; qu'elles soient, en elles-mêmes, ce qui est rare, considérées comme « anciens vestiges » ; — ou que, voisines d'une inscription contemporaine, elles participent de l'honneur de la Stèle, « pierre » gravée, qui les rend mémorables aux yeux des archéologues chinois épris avant tout de calligraphie ; — ou enfin, et c'est le cas le plus fréquent, qu'elles décorent une sépulture dont le nom et l'époque du mort sont historiquement conservés. C'est alors que la chasse commence avec tous ses aléas.



Ed. Chavannes avait donc révélé la sculpture vraie sous les Song et les T'ang, et, — plus proches de l'architecture et du dessin, — les piliers décorés et les « chambrettes » de la seconde dynastie des Han. Nos voyages, — et surtout notre second voyage qui prolongea le précédent, et progressa sur la carte du Chen-si au Sseu-tch'ouan — complétèrent d'abord au passage, par des fouilles, les trouvailles datées des T'ang faites par

notre maître, et révélèrent soit au Chen-si, soit au Sseu-tch'ouan, la ronde-bosse sous les Han. En même temps se découvrait la plus ancienne statue de pierre authentique connue entre la Perse et le Japon, le plus ancien monument de pierre de l'Extrême-Orient tout entier : le cheval de Houo K'iu-ping, daté de 117 avant notre ère.

Mais entre les Han (IIe siècle av. J.-C. à IIe siècle ap. J.-C.) et les T'ang (VIIe à IXe siècle) il demeurait une lacune : six siècles... Les hasards et les loisirs d'un troisième voyage en 1917, dans la campagne de Nankin, me permirent de la combler, en étudiant les sépultures des « Dynasties du Sud » qui viennent précisément occuper ce moment-là.

Quand, pour la *première* fois, un œil européen s'empare d'une forme de pierre témoin de deux mille années du passé chinois, et que chaque coup de pioche fait tomber un peu plus du manteau de la terre, il monte une impression de possession personnelle, d'œuvre personnelle, telle que la seule description, longtemps après, prend un émoi d'aventure personnelle. Ce sont des statues de ce genre, des aventures de ce genre dont je parlerai surtout ici. Elles sont à peine « exhumées », à peine « déterrées », à peine « dépouillées »... elles sont vives. Elles gisent encore là-bas où nous les avons trouvées. Elles n'ont pas encore « figuré » dans un musée. Elles ne sont pas mortes une seconde fois. Mais, si l'on n'y prend garde, elles vont disparaître une bonne fois pour toutes : plongeant au fond des labours ou, découpées, servant de pierres meulières ou de moellons à bâtir.

***

Le monument de l'histoire chinoise se tient en équilibre sur le chiffre UN de notre ère, et la double dynastie des Grands Han occupe ce point honorable : le milieu.

Les Han sont des maîtres purement chinois, sortis du bon peuple jaune, ou, comme ils disent, du *li-min*, le « peuple à cheveux noirs ». Le fondateur de la maison de Han fut Lieou Pang, homme plein de ruse, robuste, soixante-dix fois battu et jamais terrassé.

Il fixa le siège de l'Empire dans cette ville de la « Longue-Quiétude », Tch'ang-ngan, dont on peut suivre le dessin des remparts, — levées de terre encore accumulées sur des milliers de pas — à quelque distance à l'ouest de la ville actuelle de Si-ngan-fou, à mi-chemin entre ses murailles occidentales et le bord sud de la rivière Wei. Nous avons, en ce lieu précis, reconnu et mesuré un grand tertre rectangulaire qui domine nettement toutes les ondulations artificielles. Large de cent mètres, il s'allonge sur plus de trois cents, et sa hauteur maximum, vingt-cinq mètres, est atteinte sur la petite base nord du rectangle, d'où il s'abaisse en terrasses successives. On peut, avec vraisemblance, considérer ce tertre comme la substruction de l'un des palais des Han que les chroniques localisent précisément là, et qui reçut le nom de Ling-t'aï, « Terrasse Surnaturelle ». Il fut construit par le cinquième successeur de Lieou Pang, le célèbre Han Wou-ti.

Ce tertre est vénérable par la puissance qu'il porta. Autour de lui s'étendait la capitale ; autour d'elle, les provinces les plus peuplées, les plus riches, les mieux protégées de la Chine classique ; autour de ce domaine, — Koan-tchong, milieu des Passes — un empire si vaste que, pour un vivant de ce temps-là, il comprenait visiblement toute la « Terre-sous-le-Ciel ».

Les deux grandes vallées, celle du Fleuve Jaune, le Houang-ho, et du Grand-Fleuve, le Ta-Kiang ou Yang-tseu-Kiang, étaient largement débordées ; au sud, par les commanderies nouvellement conquises, qui, franchissant même le Si-Kiang, atteignaient Hanoï et Thanh-hoa ; à l'ouest, par la pénétration intégrale (ce livre en

apporte des preuves iconographiques) du Sseu-tch'ouan jusqu'aux Marches Tibétaines ; au nord-est, par la mainmise sur la Corée ; au nord, par l'anéantissement des hordes mongoles. Quant au nord-ouest, les ruées jetées dans le couloir sans fond du Kan-sou livraient la route au travers du Turkestan.

Le souverain responsable de cette immense expansion fut Han Wou-ti (140-87 av. J.-C.). Son règne eut l'épanouissement des grandes époques, et doit, dans la vie quadrimillénaire de l'Empire, représenter ce qu'est dans la vie d'un artiste un « chef-d'œuvre », le chef-d'œuvre de l'esprit chinois. L'Histoire, bien plus que la légende, en est le témoin copieux. Elle décrit avec abondance toutes les faveurs de ce règne. Les Lettres fleurirent. Les Lettrés furent remis en honneur. Les saisons s'ordonnèrent. On refondit les mesures mathématiques et musicales. On réforma le calendrier. On réglementa ces dénominations de bon augure dans le gouvernement qui devinrent les *nien-hao*, ou marques d'années. On restaura ou peut-être on instaura les cérémonies *Fong* et *Chan*, rites obscurs issus des vieux âges, par lesquels les dieux d'en haut et ceux d'en bas reconnaissaient la légitimité du souverain terrestre. Enfin, en l'an 122 (avant notre ère), on s'empara d'un animal étrange dans lequel le peuple discerna le *lin*, la chimère chinoise. Bref, l'administration fut parfaite à ce point qu'un fonctionnaire authentique, Sseu-ma Ts'ien, premier historien de son temps et de son pays, put se rendre en inspection officielle dans des régions à peine explorées de nos jours qui s'étendent de Li-Kiang fou, du Yun-nan, aux Ordos, en pleine Mongolie. Il est juste et dur d'ajouter que, pour prix de ses services et à cause d'une pétition déposée en faveur d'un ami non coupable, le même Empereur, Han Wou-ti, qui l'employait, lui infligea la castration totale.



Fig. 2. — ... cheval nu, piétinant un barbare... (p. 1052).



Fig. 4. — Sur le tertre, des pierres dressées. Devant le tertre, chevaux et hommes de pierre (p. 1058).

Pour conquérir un si vaste royaume, et surtout pour le garder, Han Wou-ti eut un besoin constant de puissantes armées. « Wou » veut dire « guerrier », et ce n'est point seulement par allusion flatteuse qu'on lui donna ce titre posthume. Les cinquante-quatre années de son règne comprennent une trentaine de batailles, soit agressives, augmentant les conquêtes, soit défensives ; les unes et les autres livrées surtout contre les plus durs ennemis de la Chine lettrée : les Huns du Nord.

Ces Huns (Houn, Hunni, Hiong-nou des textes chinois) occupaient les territoires non cadastrés, mal définis, qui s'appellent aujourd'hui Mongolie. Ils remontaient jusqu'en Sibérie sud. C'étaient de rudes adversaires : mobiles, courageux, harcelants ; ils étaient là des centaines de mille suspendus comme un essaim sur la tête de l'Empire. Les Fils de Han les traitaient d' « esclaves », mais en avaient peur. De bons généraux, Li-ling entre autres (celui dont le plaidoyer coûta la virilité à Sseu-ma-Ts'ien), avaient dû battre en retraite devant eux et, disent les textes, « toute nourriture mangée, toutes flèches épuisées, tournés vers le nord, les soldats brandissaient leurs poings ». Ces esclaves si peu déférents envers les vrais maîtres du monde, voilà deux mille ans qu'avant les Han ils avaient paru dans l'Histoire, sous les noms de hordes diverses, aussi vieilles que les Histoires. Les trois premières dynasties, Hia, Chang, Tcheou, infiniment plus faibles par les armes que les Grands Han, vacillaient presque chaque année sous le choc de leurs incursions. C'est à l'encontre des Hiong-nou que Ts'in Che-houang, fondateur de la quatrième dynastie, réunissant d'une seule volonté toutes les défenses de terre, de briques, de pierres et de montagnes échelonnées sur près de six mille li, organisa la fameuse « Grande muraille ». Les Han, qui lui succédèrent en détrônant son fils incapable, durent les

combattre sans arrêt. Il fallait donc, pour l'équilibre du Grand Règne, autant de poètes, d'historiens, de calligraphes, d'astrologues et de maîtres de musique à la cour qu'aux armées de bons généraux sans cesse en campagne. Il fallait que ces généraux, outre les vertus militaires chinoises, eussent acquis le talent de battre l'ennemi bien au delà des frontières classiques, sur son terrain, et par ses propres armes. Le champ se découvrait sans limites : « deux mille li et plus, au delà des Monts Célestes ». Les armes et la tactique étaient imposées par le terrain. C'étaient des expéditions sans étapes, des fuites et des retours. Une bataille se développait au galop de charge durant des dizaines de lieues. On se servait surtout de l'arc, brandi à la turque aussi bien devant que derrière ; puis de la pique ; enfin de l'épée. A l'issue du combat venait l'encerclement, la tuerie et les grandes décapitations. En une seule campagne, soixante-dix mille têtes tombaient. Voilà où triomphait la cavalerie légère, menée par de jeunes et grands sabreurs. Ensuite, on ramenait au Souverain sinon les têtes, au moins leur compte bien établi. Le vainqueur, accueilli aux abords de Tch'ang-ngan par l'Empereur lui-même, qui, sortant officiellement, allait à sa rencontre et lui tendait la main, pouvait alors se souvenir des plus beaux moments de victoire quand sa bonne monture, piétinant le barbare abattu, le maintenait de ses quatre sabots.

Ce geste décisif du combat, réduit aux plus simples mais essentiels de ses éléments sculpturaux, se trouve fixé dans l'unique statue qui nous soit jusqu'à ce jour parvenue de l'art des premiers Han, et qui, jusqu'à plus ample découverte, ouvre par sa date, 117 av. J.-C., le répertoire de la ronde-bosse chinoise. C'est le « cheval nu, piétinant un barbare Hiong-nou », du tombeau de Houo K'iu-ping (fig. 1) que j'eus le bonheur de découvrir le 6 mars 1914.

J'étais guidé par des indices prometteurs relevés dans les *Chroniques générales* de la province du Chen-si (chapitre des « Tombes et Tombeaux ») : « Dans la sous-préfecture de Hing-p'ing, lisait-on, se trouve la sépulture du marquis de Kouan-kiun, Houo K'iu-ping. Située au nord-est (à dix-neuf li) des remparts de la ville, non loin du Meou-ling, tombeau de Han Wou-ti. Hauteur du tertre : vingt pieds. Sur le tertre (se voient) des pierres dressées. Devant le tertre, *chevaux et hommes de pierre.* »

Hing-p'ing est une petite ville de troisième classe, fondée voici deux mille années, à cinq li de la berge nord de la Wei, dans la plaine de Si-ngan fou. Cette plaine est le siège antique de la Chine, et sa principale nécropole. Outre la capitale des Han dont j'ai signalé l'emplacement des remparts et la localisation d'un palais, elle n'a pas contenu moins de quatre grandes villes impériales antérieures à celle-là. C'est une étendue onduleuse où l'on court à cheval durant des journées entières, un terrain vague et cultivé, peu habité par les vivants, mais bossué de centaines de pyramides faites de la même terre que le sol, et qui sont des tumulus. Pas d'autre arrêt que les failles du lœss. Aucun indice de sentier hors la grande voie carrossable. Il faut faire son chemin à la boussole, comme on navigue. A l'horizon toujours dentelé les tumulus impériaux jouent le rôle de « pics remarquables » et se relèvent de très loin comme des îlots volcaniques.

Le Meou-ling, le plus célèbre, est le plus visible d'entre eux. C'est donc vers lui, qu'après une série de relèvements destinés à le mettre en place sur la carte, je faisais route pour trouver, non loin de lui, le petit tertre « haut de vingt pieds ».

Aucun doute sur son identité : ce tertre gisait bien au nord-est, à deux li du précédent, lequel se relevait au nord-est lui-même, et à dix-sept li bien comptés

des remparts de Hing-p'ing. J'aperçus de loin, sur le tertre, « des pierres dressées ». De plus près, la statue se découvrait enfin en son ensemble, épaisse, ancienne, insolente pour les autres déjà connues, insolite en elle-même, ne ressemblant à rien de vu. Il était à peine besoin de consulter l'inscription de la stèle tumulaire, à quelques pas plus loin, pour être certain que c'était bien, comme l'annonçaient les chroniques : *le tombeau de Houo K'iu-ping, général des Cavaliers Vaillants, grand-écuyer et marquis de Kouan-kiun.*

Deux lignes de texte m'avaient conduit là.

*

D'un point de vue purement sculptural, l'œuvre est d'un bon enseignement. C'est moins, ai-je dit, la statue d'un cheval et d'un homme qu'un volume composite organisé pour l'effet de puissance, puissance que n'expliquent pas les dimensions, petites relativement à la carrure humaine ($1^{m},40$ du sommet de la tête au socle, et ce cheval qui m'arrivait à peine à l'épaule occupait toute la plaine...) ; puissance que la statue garde malgré l'usure du granit gris dans lequel elle est taillée ; puissance due tout entière au style, transformant un quadrupède en rocher plein évasé à la base, au parti-pris du bloc non évidé, qui, d'un groupe à deux personnages aussi dissemblables et luttant, ne fait qu'un ensemble solide.

Le profil droit est le mieux conservé, le plus accentué, le plus significatif. On voit la queue, partie intégrante de ce profil, s'attacher haut sur l'échine et tomber jusqu'au socle comme un pilier à faces équarries, sur lesquelles des stries verticales reproduisent le tressage des crins (fig. 2). La croupe est ronde, très charnue. Les tendons sont bien accusés. Il faut noter ce repli de l'aine, accentué, ce méplat inguinal par lequel se rattache

le cuissot au ventre. C'est le signe caractéristique, le « coup de pouce » favori des sculpteurs des Grands Han, premiers et seconds, aux prises avec le ventre d'un quadrupède, que l'animal soit un cheval, un chien, un lion, un léopard...

Au-dessus de ce repli s'élèvent ici trois sillons courbes qu'il ne faut pas confondre avec le dessin d'une selle ; le cheval est entièrement nu. Ces sillons figurent les côtes, les côtes visibles de la bête un peu efflanquée, du coureur de grandes randonnées. L'attache de l'épaule, de même, est cernée par une autre ligne anatomique simple, qu'il est bon de ne pas prendre pour l'attache d'une aile (on verra que, sous les seconds Han, cet attribut est fréquent). La crinière, droite et coupée court, est séparée du cou par un sillon. La tête, que deux mille ans de pluie et de temps ont meulée, élimée, privée de ses oreilles, forme un casque camus désagréable. La tête est grosse pour la masse totale, et lourde, avec son chanfrein onduleux, sa bouche ronde et trop lippue. Mais le masque chevalin est remarquable : le type est saisissant du fort poney mongol de la Chine du Nord. Malgré sa rudesse pétrifiée, ce cheval des Han d'autrefois était bien frère de celui que. je montais pour aller le découvrir, et qui, en chair, en os et de bon poil, paissait à quelques pas de lui. Seul, le poitrail de la statue s'écartait du modèle vif pour dessiner une ligne décorative impérieuse, de galbe fier. Quant aux membres, rigoureusement symétriques, bien musclés sur des sabots bien dessinés, ils viennent se poser carrément des deux côtés de la masse, et se prennent dans le socle. Il n'est pas exact, comme je l'ai formulé trop vite, de nommer cette bête un « cheval piétinant ». Ce cheval ne touche pas de la sole de ses sabots ni de son poids, ce que l'on voit renversé, sous lui, — l'homme. Mais il l'entoure, le surmonte, le maintient et le tient. Il le *domine*.

Ce qu'il domine est donc un homme, muni de ses armes, représenté en mouvement depuis les orteils jusqu'au front. Ce gros orteil, écarté comme un pouce,



Fig. 1.

est l'attribut du barbare, ou de tout combattant nu, dans l'iconographie des Han. On le retrouvera plus loin dans d'autres œuvres, à des centaines de lieues d'ici. Le pied et la jambe semblent collés à plat sur la queue. De même, sous le ventre du cheval, on suit à peine le dessin du genou et de la cuisse. Mais le bras gauche, fortement musclé, fait saillie, et ce gros poing qui saisit l'arc est taillé avec un vouloir du ciseau. Tout ceci est encastré comme un violent rétable entre les pattes, le ventre de la bête, le socle. Puis, en avant, s'aperçoit une masse en pleine ronde-bosse dont le premier détail reconnaissable est une oreille, une immense oreille humaine, bien contournée, collée à

l'envers aux paturons ; puis un disque, qui est un œil rond et plat. Le nez a disparu. De la bouche, des joues et du menton monte une barbe rejaillissant sur le poitrail.

Le flanc gauche, plus élimé que l'autre, présente le second bras du barbare, armé d'une lance empoignée

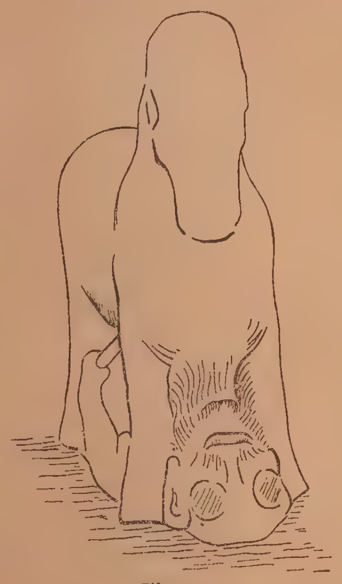


Fig. 3.

court, enfoncée en haut et obliquement. L'autre jambe et le pied s'aperçoivent, symétriques, sur l'autre côté. Voici l'homme entier, renversé sous le cheval droit sur lui ; mais un homme qui se débat de toute sa rage et de toute son industrie. L'arc, brandi par le poing gauche, et si fortement accentué, est inutile, mais la pique au poing droit « travaille » sauvagement les côtes de la bête qui ne bronche. Et des ongles, des orteils jusqu'au masque, ventre à ventre et genou à genou, il y a lutte, effort contre l'écrasement. Jusqu'à la barbe,

qui se vomit comme un torrent d'injures pétrifiées et déferle rageusement au poitrail de l'écraseur.

Mais, saillant de la matière, bien que lui appartenant bon gré mal gré, se modèle quelque chose d'étranger à la matière : un visage humain, qu'il faut d'abord regarder inversé (fig. 3) reconnaissant de bas en haut le front court, confondu avec le socle et l'herbe ; le rictus sabrant la bouche lippue et le collier de poils simiesques, collé aux joues et au menton, et qui va remplir l'entrejambe du cheval. Au-dessus, suspendue, la tête chevaline, monstrueuse de longueur, aux yeux fuyants, — les yeux latéraux du quadrupède. Le contraste est étonnant entre les lignes émoussées du front de la bête sans oreilles, et le masque ricanant... Voilà ce que l'on voit quand, planté sur ses pieds dans l'herbe qui sera le blé, on affronte de très près le groupe qui depuis deux mille ans et trente-cinq années poursuit son combat équilibré.

Enfin, cette figure, il faut se pencher sur elle, face à face, dans une attitude incommode et vertigineuse, la retourner, pour ainsi dire, menton en bas et front en haut comme il est coutume de regarder un homme. On la reconnaît alors. Elle est épouvantablement gaie. C'est le portrait cynique d'un non-Chinois, d'un « esclave », d'un Hiong-nou. Elle répète trait pour trait les descriptions littéraires qu'ont faites du Hiong-nou les purs Chinois : sur un corps trapu, la tête est très grosse ; visage large ; nez fort aux ailes écartées ; forte moustache ; touffe de poils raides au menton, oreilles longues... Le dessin des caractères dans les livres répond bien au modelé physionomique dans la pierre : c'est bien un portrait de Hiong-nou.

*

Dès lors, on voit comment s'est proposé le thème : « cheval nu dominant un barbare », comment il fut

traité. Cette puissance enveloppante, statique et mouvementée, cet ensemble de noblesse bestiale et de contorsion humaine, sont obtenus par un métier fruste mais adroit, une rudesse habile ; surtout par une attaque à tout endroit variable du ciseau, une technique allant de la pleine ronde-bosse au détail plat, à peine champlevé. Si les deux têtes, les épaules, la croupe, la queue, bien dégagées dans les trois dimensions, sont libres et baignées d'air, et s'imposent, les quatre pattes, malgré leurs rondeurs ou leurs accents restent prises. On touche, on saisit, on tient sur le fait la manière du tailleur d'images sous les vieux Han. Du bloc équarri, le sculpteur a d'abord dégagé et fait jaillir les parties nobles de l'animal, et au même titre, au même relief, la tête renversée de l'homme. Le thème donné, victoire du cheval chinois sur le Hun, est dès lors rempli. Mais ce n'est pas un triomphe passif. Il y a lutte et résistance ; de là ces attitudes énergiques ou convulsives de la tête elle-même et des quatre membres humains. C'est ici que la proportion juste se découvre : par sa face et son profil vigoureux, traitée en grande statuaire, la tête fait effort de toutes saillies — des oreilles, des yeux, de la bouche et de la barbe — pour s'affranchir de la matière où elle est, entre les deux paturons d'avant, étroitement engagée, pour fuir la menace de la grosse lippe bestiale pendant au-dessus d'elle. Mais les deux épaules et les deux bras, malgré d'énergiques accents, n'empruntent plus que l'art du bas-relief. Le vêtement, les cuisses et les jambes ne sont plus que des rubans dessinés, à peine modelés, indiquant le mouvement sans réaliser son effort dans le volume. Le gros orteil vient ponctuer le tout.

Quant à la séparation des deux poitrines, des deux ventres, le vieux sculpteur, par principe, impuissance ou dédain, ne l'a pas même ébauchée. Il n'y a pas de « trou d'air ». La matière est continue. Voilà qui distingue

la maîtrise ancestrale, créant son métier et ses types, de nos menues reproductions modernes. On imagine ce qu'aurait fait du même thème un bon élève de nos jours et de chez nous : cheval cabré comme au cirque, dansant sur un modèle barbu en proie à une crise d'épilepsie. L'instinct pur, aidé par la résistance du granit, un sens ancien de la forme en ces âges où il faut inventer ce qui n'est pas, — pour tout dire : la jeunesse des moments que nous disons archaïques, — ont conduit l'artiste inconnu à la massivité du bloc plein.

*

La statue est placée à vingt pas de la face méridionale du tumulus dont on aperçoit l'appareil entier dans la figure 4. Comme tous les tumulus antiques dans la Chine du Nord, qu'ils soient érigés par des Empereurs, des princes ou des fonctionnaires, c'est un tertre de terre battue en forme de pyramide. Autrefois solide, régulier, ses arêtes se sont émoussées mais demeurent mesurables. Les quatre faces regardent les points cardinaux. Jaugé seulement par son volume, ce serait un tombeau de médiocre importance au regard des géants qu'il avoisine dans la même nécropole, puisqu'il ne mesure que trente pieds de haut, quatre-vingt-cinq pas de côté. Mais, ce qu'il offre d'anormal, de spécial entre tous les autres, est cette présence de « pierres dressées » que signalent, comme un repère, les chroniques. L'édicule que l'on aperçoit entre le tertre et le cheval est moderne et abrite une stèle de la période K'ien-Long (XVIIIe siècle). La petite construction qui domine et, dans l'image jointe, s'impose par un pittoresque déplacé, n'est autre qu'une pagode minuscule, sans rapport avec la sépulture, la statue ni le mort.

Mais ces blocs de granit demeurent fort embarrassants, autant par leur existence, là, que par leur épar-

pillement sur les quatre faces du tertre. Ils sont faits de même pierre que le cheval, et rongés du même lichen jaune. Ils ne présentent pas de formes définies. Aucune liaison n'est visible ; aucune destination architecturale ni rituelle. Ils sont dispersés à mi-flancs, comme s'ils avaient déboulé du sommet. Ils figurent un troupeau de bêtes de pierre, crevées. On ne sait vraiment qu'en penser. On ne peut croire à un revêtement autrefois continu, comme le manteau des pyramides égyptiennes, puisque la fonction première d'un tumulus est de « ressembler à une colline boisée », dont les arbres, d'essences choisies pour leur longévité, sont entretenus avec soin. On ne voit pas davantage de quel monument coiffant le sommet, — ou l'écrasant — de quel pinacle énorme ils seraient les débris. Le cheval était une trouvaille normale, bien qu'inattendue. Cet amas de blocs erratiques ne reçoit de lui-même, ni des textes précités, aucune explication classique. Il nous faut recourir à d'autres textes, non plus aux chroniques locales, mais aux Histoires, et y chercher quel homme fut ce « Grand écuyer, Houo K'iu-ping, marquis de Kouan-kiun ».

*

Un jeune et vaillant chef de « Vaillants », grand cavalier, mort après de superbes campagnes en l'année vingt-quatrième du règne de Han Wou-ti (117 avant notre ère) et vingt-quatrième aussi de son âge. A lui tout seul, dans cette courte vie, ce jeune homme tient un pan de son époque. Le *Livre des Han* nous en donne un brillant récit, que j'adapte en ce peu de mots :

C'était un enfant de petite famille, à peine sorti des écuries de son oncle, Wei ts'ing, palefrenier de l'Empereur Han Wou-ti. Mais sous la dynastie coureuse et cavalière, le harnois menait à tout. Le Régent de l'Empire, en fin de règne, devait être le Hun Mi-ti,

robuste *ma-fou* remarqué un jour de l'Empereur pour la bonne tenue de ses chevaux. L'oncle de Houo-K'iu-ping, Wei ts'ing, devint donc rapidement officier, puis grand-maréchal et ministre. Il est juste d'ajouter que la belle concubine Wei-tseu-fou, sœur utérine de Wei ts'ing qu'elle-même avait introduit au palais, ajoutait aux talents équestres de son frère les siens propres, et, faisant l'ornement des nuits impériales, n'était pas étrangère à ces nominations.

Sous de tels auspices, Houo K'iu-ping, à dix-huit ans, s'affirmait cavalier et archer émérite. Durant six années, laissant à peine souffler ses gens pour relayer, il va harceler ces rudes adversaires, les Hiong-nou. Dès l'année 123, à la tête d'un escadron de huit cents chevau-légers, éclairant le gros de l'armée, il « prit et tua beaucoup de Huns ». L'an 121, nommé à vingt ans « général des Cavaliers-Vaillants », il sort avec dix mille bons reîtres par les passes de la haute vallée de la Wei (aujourd'hui Kan-tcheou du Kan-sou), atteint, sur les frontières nord-ouest de l'Empire, les monts Yen-tche, les dépasse de plus de mille li, faisant quelques prisonniers, coupant plus de dix mille têtes ; — et pour la première fois galopant à grand cœur sur cette route qui va à l'inconnu du continent. Il revient en hiver, repart au printemps qui suit, — celui de l'année 120 — atteint les marches des monts Altaï, et coupe trente mille têtes.

En l'an 119, on réunit cent mille chevaux pour franchir le désert de Gobi et foncer non plus vers le nord-ouest, mais droit au nord. Wei ts'ing, cet oncle devenu « Parent Impérial légitime », comme sa sœur, « impératrice et Mère », Wei ts'ing commandait en chef. Houo K'iu-ping entraînait ses Vaillants. On traversa bel et bien le désert. On découvrit l'armée du Khan retranchée derrière la forteresse de ses chars. La bataille, avec un vent furieux, se leva. Le sable, les

cailloux, l'air en poudre luttaient comme les combattants. Les deux armées se perdirent dans l'opaque. Les Huns s'enfuirent, poursuivis à l'aveugle par la charge de cinquante mille chevaux. La victoire à tâtons fut si grande qu'un bon général d'ancien temps, Li kouang, arrivé trop tard pour y donner, se coupa la gorge de dépit. La poursuite s'égailla durant plusieurs semaines sur un parcours de plus de deux mille li. Et le beau compte de soixante-dix mille têtes fut présenté à l'Empereur. Les Huns se retirèrent décidément au delà du pays des sables. Le bassin du Tarim central était ouvert aux fils de Han, et par là, toutes les marches altaïques, route d'Asie occidentale.

Deux ans plus tard, sans que l'Histoire s'en explique, en l'année cent dix-septième avant notre ère, vingt-quatrième de son âge, Houo K'iu-ping mourut. On connaît l'ordonnance de ses funérailles. Elles furent dignes de ses plus grandes randonnées : depuis la capitale, Tch'ang-ngan, jusqu'au tombeau, à plus d'une journée de marche, ses hommes, les Cavaliers-Vaillants, faisaient une garde d'honneur ininterrompue.

On voit donc à quel point l'histoire de sa vie commente l'épisode sculpté qui demeure pour nous le témoin de ses hauts faits amoncelés en un seul : l'écrasement du mobile adversaire. C'est moins la statue digne d'un cavalier que l'image la plus agréable à un homme de cheval, la plus plaisante à ses yeux : le triomphe perpétuel de sa bonne monture sur le fuyard terrassé.

Mais plus encore : les blocs de pierre reçoivent enfin, des mêmes textes, leur pleine justification. Sseu-ma Ts'ien, dans ses *Mémoires*, rappelle que l'Empereur Han Wou-ti, ayant déjà choisi l'emplacement de ce tombeau proche du sien, voulut composer la sépulture et ordonna que le tertre en fût couvert de grosses pierres, afin — dit le texte — que le tombeau « ressemblât à la montagne Ki-lien ». Or, la montagne Ki-lien, située en

Asie centrale, figure ici, par allusion, le champ des exploits du héros. Rien de plus juste que ce symbole, et rien de plus réalisé. Ceci explique l'anomalie, presque profanante, de voir ainsi un tertre non planté d'arbres, mais revêtu de rocs non équarris. De là cet aspect insolite : c'est un mont en pays barbare.

*

Le cheval de Houo K'iu-ping est bien le seul legs actuellement connu que nous aient fait les Han occidentaux. Le hasard qui l'épargna fut louable. Parmi les statues imaginaires que l'on peut dédier à la grandeur de Han Wou-ti, ce témoin des hauts faits du meilleur général est une expression de l'époque. C'est le sceau pesant sur le sol, des victoires de cet an 119 qui marqua le prestige définitif des fils de Han sur les Huns. D'autres monuments plus durs sous des matériaux impalpables, les Histoires, et aussi les poésies sont là, moins altérés, pour transmettre l'élégance, la civilité, les joies spirituelles de ce temps. Parmi les bons poètes, il est juste de nommer l'Empereur lui-même. *Voilà la fleur, et le parfum ; — parfum plus vivace que la fleur ; fleur plus solide que les murs du jardin qui l'a fait naître.* La Grande Muraille aujourd'hui s'enterre et disparaît. Les vers de Han Wou-ti rééclosent à chaque printemps au cœur des lettrés. Mais pour qu'ils germent, il fallait, entre le poète et le barbare, plus loin que la Grande Muraille, une muraille ardente et vivante, dont les tours et les redans étaient l'infanterie robuste et les postes avancés de ces escadrons de Houo K'iu-ping dont la statue demeure le symbole pétrifié jusqu'à nous.

VICTOR SEGALEN

Les dessins des figures 1 et 3 sont de VICTOR SEGALEN.

LE LOCATAIRE

LE PASSAGE DES TROUPEAUX

(Hésitations de l'important, craintes du lâche,
soucis du pauvre et sottises de l'ingénieur,
cessez un peu de murmurer devant la tâche,
vous m'empêchez d'entendre non pas dieu,

mais quelque chose qu'on eût pris pour lui peut-être
en un monde moins incertain que celui-ci,
quelque chose qu'il m'importe de mieux connaître
et qui se tait si vous vous déployez ainsi...)

*

Je vis ainsi à la merci de ces fumées
comme il en traîne, au moment qu'une fois de plus
je me tourne vers la profondeur embrumée
où nous vivons avec le souci des reclus.

Novembre s'ouvre dans un tonnerre de cloches,
dans un ruissellement de pleurs, et vient le jour
en qui les âmes transhumantes semblent proches,
elles seront encor cette nuit sous nos tours.

Mais les feux que je vis parmi elles brûler
n'étaient-ils là que pour le cercle de leurs guides,
ou devaient-ils les empêcher de basculer,
en ce passage difficile, dans le vide ?

Que dit le feu ? n'importe quel feu sous la pluie,
dans la nuit de novembre, en un quelconque lieu ?
Cet arbre aimé du vent qui devient flamme et suie,
n'est-il qu'un mot dans un murmure ténébreux,

ou va-t-il s'engager dans la sombre épaisseur,
prendre la tête de la troupe vers l'étable,
atteindre l'aube où le lait sourd de la noirceur
et déborde au-dessous du ciel de table en table ?...

*

(Ainsi, laissant toute prudence, l'homme errant
s'aventure par les montagnes des images,
et vite, avant l'ultime avalanche du temps,
tourne étonné dans la lumière qui fait rage.)

L'INATTENDU

Je ne fais pas grand'chose contre le démon :
je travaille, et levant les yeux parfois de mon travail,
je vois la lune avant qu'il fasse clair.

Que reste-t-il ainsi qui brille d'un hiver ?
A la plus petite heure du matin je sors,
la neige emplit l'espace jusqu'aux plus fins bords,
l'herbe s'incline devant ce muet salut,
là se révèle ce que nul n'espérait plus...

PAROLES DANS L'AIR

L'air si clair dit : « Je fus un temps votre maison,
puis viendront d'autres voyageurs à votre place,
et vous qui aimiez tant ce séjour, où irez-
vous ? Je vois bien de la poussière sur la terre,
mais vous me regardiez et vos yeux paraissaient
ne pas m'être inconnus ; mais vous chantiez parfois,
est-ce donc tout ? Vous parliez même à demi-voix
à quelqu'un qui était souvent ensommeillé,
vous lui disiez que la lumière de la terre
était trop pure pour ne pas avoir un sens
qui échappât de quelque manière à la mort,
vous vous imaginiez avancer dans ce sens,
et cependant je ne vous entends plus : qu'avez-
vous fait ? Que va penser surtout votre compagne ? »

Elle répond à travers ses heureuses larmes :
« Il s'est changé en cette ombre qui lui plaisait. »

LA RAISON

Je fais en haut des grâces de la main,
j'écris des mots dans l'air à la légère,
mais en bas le bas est peut-être atteint.
Du pied mort aux yeux vifs il n'y a guère,
on comprendra les mesures demain.
La lumière est bâtie sur un abîme, elle est trem-
blante,
hâtons-nous donc de demeurer dans ce vibrant séjour,
car elle s'enténèbre de poussière en peu de jours,
ou bien elle se brise et tout à coup nous ensanglante.

Porte le locataire dans la terre, servante !
Il a les yeux fermés, nous l'avons trouvé dans la cour,
si tu lui as donné entre deux portes ton amour,
descends-le maintenant dans l'humide maison des plantes.

BLESSURE VUE DE LOIN

Ah ! le monde est trop beau pour ce sang mal enveloppé
qui toujours cherche en l'homme le moment de s'échapper !

Celui qui souffre, son regard le brûle et il dit « non »,
il n'est plus amoureux des mouvements de la lumière,
il se colle contre la terre, il ne sait plus son nom,
sa bouche qui dit « non » s'enfonce horriblement en terre.

En moi sont rassemblés les chemins de la transparence,
nous nous rappellerons longtemps nos entretiens cachés,
mais il arrive aussi que soit suspecte la balance
et quand je penche, j'entrevois le sol de sang taché.

Il est trop d'or, il est trop d'air dans ce brillant guêpier
pour celui qui s'y penche habillé de mauvais papier.

LE LOCATAIRE

Nous habitons une maison légère haut dans les airs,
le vent et la lumière la cloisonnent en se croisant,
parfois tout est si clair que nous en oublions les ans,
nous volons dans un ciel à chaque porte plus ouvert.
Les arbres sont en bas, l'herbe plus bas, le monde vert,
scintillant le matin et, quand vient la nuit, s'éteignant,
et les montagnes qui respirent dans l'éloignement
sont si minces que le regard errant passe au travers.

PHILIPPE JACCOTTET

LE HARENG

I

Le hareng est revenu.

Il avait disparu pendant dix-sept ans. On ne l'avait pour ainsi dire pas vu depuis 1909. Mais voici que, cet été, il permet à nouveau que sa grâce illumine le port de pêche. C'est cette créature étrange et capricieuse venue des grands fonds qui met la dernière main aux destinées humaines.

C'est le hareng qui rend l'homme riche ou pauvre selon son bon plaisir. C'est lui qui fait grandir et prospérer la ville ; il conduit vers la rade ces marchands étrangers qui s'installent dans leurs jolies maisons à l'écart sur les pentes et ne veulent manger que de leur propre pain. C'est lui qui peint leurs dépôts en rouge, bleu ou vert, et suspend au-dessus de la porte des enseignes brillantes. Et les habitants ont du travail en abondance, ils n'ont plus besoin que d'une heure de sommeil par nuit, car c'est à l'heure qu'ils sont payés et puis il y a les primes ; on peut envoyer les garçons aux écoles de Reykjavik, quand vient l'hiver, et les filles ont des robes neuves. Les pêcheurs achètent du papier pour tapisser leurs chambres et même parfois de la peinture pour que leurs masures alignées vers la mer fassent jouer sur l'eau des couleurs aussi belles que les maisons des marchands. Et les marchands causent avec eux quand ils les rencontrent sur la place.

Et quand tout cela a duré quelques années, le hareng disparaît. Les bateaux posent les filets comme à l'ordinaire, mais quand ils les lèvent, ils les trouvent vides. On pêche sans arrêt jour après jour à la senne tournante, mais on n'attrape que du fretin et des méduses. Et s'il arrive parfois qu'on entende parler du hareng, ce sont des nouvelles venues d'un tout autre coin du pays. Les années maigres viennent en long cortège, comme des rangs de squelettes avançant silencieusement sur les goémons.

Le village prend un aspect plus triste d'année en année. Les marchands vont avec des jaquettes râpées et verdâtres, portant les cravates des bonnes années maintenant effilochées, et ils ne causent plus quand ils rencontrent les pêcheurs sur la place. Les maisons de commerce font saisir les voiles, car personne ne peut payer ses dettes, quelques-unes font faillite, et d'autres végètent aux dépens de la banque, dans l'espoir que l'avenir leur apportera une autre solution, et personne ne songe plus à repeindre les taches que le mauvais temps a faites sur les maisons. Car la peinture se couvre de taches, le papier se déchire et la tôle rouille sur les toits. Les maisons qui auparavant brillaient de toutes les couleurs de l'arc-en-ciel sont les unes à côté des autres comme de vieux chevaux gris prêts à être abattus, et quelques-unes menacent ruine ; on laisse les intempéries les traiter à leur gré, et des lambeaux de papier flottent au vent ; les escaliers sont si pourris qu'on risque ses os en les gravissant, les auvents s'effondrent, et la pluie frappe les portes. On ne met plus ses beaux habits le dimanche, et, si les jeunes veulent danser, ils trouvent les accordéons en morceaux.

Le marchand norvégien, qui était le Crésus du port il y a quelques années, a ouvert une petite boutique vers le fjord au nom de sa femme, et il se tient lui-même derrière le comptoir, les mains glacées, et expédie pour

dix sous de tabac à priser et pour deux sous de réglisse. Ceux qui le peuvent quittent le village, mais les autres, ceux qui restent, vont travailler sur les routes pendant l'été, ou partent s'engager quelque temps dans une ferme ; les gamins et les femmes s'occupent du petit pré qui donne du foin pour une demi-vache. Puis vient l'hiver.

Et les hommes mangent du pain de seigle et des bouillies à l'eau sous la lampe à pétrole au milieu d'une marmaille crasseuse, et descendent à la place dix fois par jour pour voir le temps qu'il fait, et le froid les mord aux ongles, car les tempêtes d'hiver soufflent sur leurs mains nues et inoccupées. L'écrivain du coin les poursuit et leur reproche d'être abrutis et paresseux. Il dit qu'ils ont assez de temps pour lire des livres et s'instruire, au lieu de traîner dans leurs cuisines à ne rien faire, geler sur la place, ou user les bancs avec leurs fonds de culotte. Et quand les délégués culturels venus de Reykjavik sont les hôtes du port de pêche, et annoncent des conférences gratuites sur le spiritisme, l'hygiène ou la politique, on s'étonne beaucoup de ne point trouver d'autres auditeurs que le pasteur, le préfet et le médecin. Ils ne comprennent pas que le pêcheur qui a dû lutter ces dernières années, avec l'absence de poisson, les dettes et la faim, a d'autres divinités à cultiver que la Muse de la culture, et qu'il y a des puissances plus importantes qu'il doit regarder dans les yeux ; il n'est donc vraiment pas d'humeur à écouter des discours interminables sur la magnificence qui pare les chemins dans les hauts-lieux de l'existence. Il est indifférent aux mouvements religieux, car le hareng ne s'est pas montré depuis l'été où le petit Jonas est né ; l'hygiène et la politique ne le touchent pas, tant qu'il n'est pas sûr de recevoir encore une fois chez le marchand une poignée de farine à crédit.

Non, les pêcheurs ne se soucient même plus d'élever

leurs enfants, comme si vraiment on pouvait rester indifférent aux enfants. Ils en font simplement un de plus chaque année. Mais ce n'est pas, comme on pourrait le croire, parce que ça leur fait plaisir ni parce qu'ils les aiment ; c'est pour de tout autres raisons.

Et les gamins grandissent sur la grève ou dans les carreaux de pommes de terre, à la croisée des chemins ou vers le torrent, et ils apprennent à jurer avant de pouvoir parler, et à voler avant de savoir gagner. L'écrivain du coin et le pasteur ont des sanglots dans la voix en parlant d'une telle déchéance. Mais ces braves gens n'ont pas remarqué que les gamins oublient leurs jurons quand ils ont dix ans, et que le plus souvent les plus timides les retrouvent à l'âge de la confirmation, et se mettent à les proférer plus haut que les adultes.

II

Mais, cet été, les bateaux harenguiers lourdement chargés remontent le fjord comme dans le temps, à chaque heure du jour et à chaque heure de la nuit. Voici que cet été on oublie à nouveau la différence qu'il y a entre le jour et la nuit dans ce petit port de pêche entre les montagnes. Et, du soir au matin, le bruit des moteurs venant du fjord se mêle au vacarme des hommes sans sommeil qui gagnent de l'argent.

En bas, vers les quais, se pressent les femmes de tout âge et de toute apparence. Elles ont revêtu les habits et les maillots les plus étranges, car il n'est pas de vêtement qui n'ait ce genre de beauté que les nécessités de la vie quotidienne sont seules capables de créer. Et l'on retrouve ce même charme dans l'extraordinaire variété des chapeaux, fichus et bonnets que l'on peut trouver ici. Il n'est pas une seule femme qui ne quitte son sanctuaire, derrière les quatre murs du foyer, pour se joindre

à la foule touchée par la grâce. Les mères jettent leurs nourrissons dans leurs berceaux et s'en vont étêter les harengs, les filles promises abandonnent précipitamment leur table à ouvrage et la triste aiguille qui tant d'années a piqué et repiqué leurs rêves de gamines. Et les vieilles filles ont interrompu l'histoire qu'elles racontaient en buvant leur café, et partent en courant, oubliant le marc et l'amertume. Les bateaux, appuyés comme des amoureux contre le quai de bois, y déversent leurs richesses, et les hommes, brandissant leurs fourches, presque ensevelis dans l'abondance, excités et couverts d'écailles, lancent le poisson miraculeux à terre dans des caisses, et les femmes sont prêtes avec les couteaux. Quelle joie, quelle activité ! Après dix-sept ans d'absence, Dieu le Père est revenu au port de pêche.

Il n'y a plus qu'une pensée dans la ville, plus qu'un nom qu'on prononce, ou plutôt toutes les pensées et toutes les paroles se ramènent à un mot : le hareng. Ce qu'on appelle l'or au Klondyke, c'est le hareng dans les fjords. On parle de cette créature bénie dans la moindre cuisine, dans les carreaux de pommes de terre, aux croisées des chemins et sur la grève. Même chez le pasteur, le docteur et le préfet, on ne fait que commenter les nouvelles sur le hareng. Il y a quinze jours, le port subissait encore une condamnation vieille de dix-sept ans et maintenant on dit à la banque qu'on a arraché à la mer une fortune de près d'un million de couronnes. Il y a quinze jours, le pêcheur considérait son petit coin de terre et, à chaque tempête, était de plus en plus certain qu'il lui faudrait demander de l'aide à la commune, car l'herbe était mal venue, et il pouvait prévoir qu'il ne trouverait pas sur son pré de quoi nourrir la demi-vache qu'il possédait en commun avec son beau-frère. Maintenant le hareng a complètement bouleversé la situation qui tourmentait les habitants du port. Le fjord semble inépuisable, et la part du pêcheur ne va pas seulement

suffire à rembourser ses dettes, mais il restera de quoi s'acheter de l'eau-de-vie pour Noël, si les prévisions sur le hareng d'automne ne sont pas fausses.

Pendant un temps assez court, il y eut tant d'événements extraordinaires que les moindres incidents auraient pu être le sujet de fables fantastiques, si quelqu'un les avait notés. Pour devenir un homme aisé, un pauvre n'a pas besoin de plus de temps qu'il n'en faut pour prendre quelques cuites respectables, et les faillites éclatent comme un diable sort de sa boîte, avant qu'on ait eu le temps de priser un bon coup. Des gars à la santé de fer font de tels efforts qu'ils s'effondrent épuisés parmi les harengs, perdent l'usage de la parole et meurent soudain sans qu'on sache pourquoi. D'honnêtes pêcheurs deviennent fous à cause des veilles et du surmenage, parcourent les rues en hurlant, les yeux injectés de sang, brisent des vitres, maudissent Dieu et malmènent des passants. Des mourants sautent hors de leurs lits, lancent leurs médicaments à la tête du médecin et rejoignent leurs postes sur un bateau de pêche. Il arrive même qu'on doive arracher aux harengs des femmes enceintes qui approchent du terme, car seule la violence les persuade de rentrer chez elles se coucher. Peu de temps après, elles reviennent trancher les poissons comme si rien ne s'était passé. Et les vaches pénètrent dans les potagers, meuglant pour qu'on vienne les traire, et, pour se venger, elles saccagent les plants de pommes de terre, jusqu'à ce qu'on leur envoie un gamin, venant du port avec un long hareng pour les chasser. Et avec le poisson il leur donne un grand coup.

III

Parmi tous les dos qui se penchent sur les caisses et se meuvent de façon désordonnée, il en est un qui est plus voûté que tous les autres ; il est si tordu, si courbatu

que c'est un vrai miracle de Dieu qu'il ne se soit pas cassé depuis longtemps. C'est le dos d'une très vieille femme qui s'appelle Kata de la prairie. Elle porte une vieille veste d'homme toute déguenillée, et une jupe en jute qui sans doute a eu la couleur de n'importe quelle jupe quand elle était neuve, mais ressemble maintenant à un vieux sac abandonné sur la grève et plein de déchets de poisson. Autour du cou, elle a un chiffon brunâtre, sur la tête un vieux suroît et, sur ses pieds décharnés, des torchons que personne ne voudrait prendre pour des chaussures, si ce n'était là le nom de ce que les gens portent ordinairement aux pieds. Si quelqu'un regardait son visage, il verrait une face ridée de vieille femme avec une unique grande dent, des yeux rougis et une barbe fine au menton. Ses mains sont sans force, maigres et noueuses, elles ont l'air de loques, et cela semble aussi incroyable qu'un miracle ou qu'une légende que de telles mains puissent tenir un couteau. Et pourtant ces vieilles mains ont tranché des harengs depuis six heures ce matin. Bravant ses quatre-vingt-dix ans, Kata est sortie du lit à six heures, puis est restée à trancher des harengs tout au long de cette interminable journée de Dieu. Pas un mot n'a franchi ses lèvres, elle n'a regardé ni à droite ni à gauche, et pourtant elle n'a pas nettoyé plus de trois tonneaux de poisson, ce qui fait en tout deux couronnes vingt-cinq. La pauvre aurait vraiment mérité une prime, ne serait-ce qu'à cause de son âge, mais elle n'en reçoit point. C'est une vieille trancheuse du fjord, qui nettoyait jadis ses quatre tonneaux de harengs par jour et recevait la prime. Mais aujourd'hui le contremaître, près du tableau de pointage, compose une petite chanson qui va de bouche en bouche sur les quais :

As-tu pu sortir du lit
Aujourd'hui,

Kata, mon amie?
Qui pourrait compter les harengs
Qu'elle pourfend
Kata de la prairie !

On entendra chanter cette chanson dans toute la ville les dimanches suivants. Personne ne se souvient plus du temps où Kata de la prairie recevait les primes. Personne ne peut remonter si loin en arrière, quand elle travaillait aux baleines ; elle était alerte, à cette époque, on se disputait pour l'embaucher ; elle avait ridiculisé le prophète Jonas qui n'était resté que trois jours et trois nuits dans le monstre... Elle avait la maison pleine d'enfants, comme beaucoup de femmes pauvres qui travaillent aux baleines, car ça les rend tellement fécondes d'être avec ces grosses bêtes-là ; mais, devenue vieille, elle était allée habiter chez un de ses fils, un pêcheur miséreux qui vivait vers le fjord avec sa femme. Pendant des années elle avait attendu le hareng comme une sainte aspire au salut. Et maintenant le hareng était revenu.

Pendant des années, elle avait vu venir au monde ses petits-enfants, qui mouraient tous par la suite de la même mort lente. Les petits apparaissaient comme ces nuages blancs et floconneux qui semblent naître spontanément dans un ciel clair et disparaissent à la première averse. Et elle avait une amie qui vivait pauvrement dans le Val du glacier. Elles avaient travaillé ensemble aux baleines, et elles se retrouvaient parfois pour boire une goutte de café et parler du bon temps, puis elles avaient dû mendier et frappaient de porte en porte. La vieille de la vallée lui envoyait chaque année dans un sac de papier un peu de laine grossière qu'elle avait filée elle-même. Et Kata de la prairie, assise dans son coin, tricotait des gants de marin qu'elle vendait pour quelques sous ; cet argent était dépensé pour le ménage du fils,

et si d'aventure une personne montait à la vallée, il arrivait que Kata demandât au voyageur de prendre quelques grains de café emballés dans un chiffon pour la vieille femme là-haut. Et un jour elle est morte, son amie, au Val du glacier.

As-tu pu sortir du lit
Aujourd'hui,
Kata, mon amie ?

Elle est encore debout devant les caisses de harengs, comme au vieux temps, et, en cette longue journée, elle revit sa longue vie. Pluie d'un interminable jour de mauvais temps. Il n'y avait plus que les pasteurs pour savoir où et quand elle était née, qui étaient ses parents ; les événements de sa vie avaient silencieusement glissé de ses mains, aussi vite que les harengs décapités. Elle ne songeait même plus à ses aventures du temps où elle était gamine. Elle se souvenait seulement qu'elle avait habité avec son mari dans une station baleinière à l'est du pays, dans une cabane au bord du fjord, et qu'elle avait eu beaucoup d'enfants turbulents. Elle ne se rappelait que peu de choses de ses gosses, elle se souvenait seulement qu'ils venaient et repartaient. D'où, pour où ? elle ne l'avait jamais demandé.

Qui pourrait compter les harengs
Qu'elle pourfend,
Kata de la prairie !

C'était le refrain ridicule de sa longue et insignifiante aventure.

Au fond, elle ne gardait aucun beau souvenir de ces quatre-vingt-dix ans de vie, mais elle ne s'était jamais attendue à vivre des heures joyeuses et cela la consolait. Elle n'avait même jamais pensé que le bonheur fût quelque chose de réel. Elle avait simplement remercié son créateur pour les baleines ou le hareng, tant qu'il y en avait eu, mais les baleines avaient disparu, et le

hareng qui était devenu le centre de son existence avait manqué à son tour, et elle avait cessé de remercier son créateur. Quand tout allait bien, on se préparait de bonnes petites tasses de café, mais rarement on pouvait y ajouter une goutte de lait, et le bien-être n'était jamais si grand qu'on ne dût point économiser le sucre. Les hommes achetaient aussi de l'eau-de-vie pendant les bonnes années, et prenaient de bonnes cuites quand Dieu et les baleines le permettaient, mais Kata n'avait jamais pu s'habituer à boire la goutte. Elle se contentait d'essuyer la table quand ils avaient fini de trinquer.

Il n'est donc pas difficile de comprendre qu'ils soient lourds et amers les rares souvenirs qu'elle gardait de sa longue vie, morne comme un jour de pluie. Il y a longtemps qu'elle n'éprouvait plus ce que les poètes nomment les chagrins. Mais avait-elle jamais ressenti quelque chose de ce genre ? Il y avait seulement eu tant et tant de querelles. Toute sa vie n'était qu'une longue suite de disputes sans fin, sans raison, incompréhensibles. Elle en avait eu avec des hommes et des femmes, avec des jaugeurs de harengs et des contremaîtres, et enfin, et non les moindres, avec le marchand, le pasteur et le conseiller de paroisse. Maintenant, elle pouvait au moins remercier son créateur de l'avoir presque rendue sourde, elle n'avait plus besoin d'écouter ces querelles. De tous ses fils, quelques-uns étaient partis en mer, d'autres travaillaient dans des fermes ou s'étaient installés dans l'une ou l'autre ville. C'était la même chose avec les filles. Son mari avait rendu l'âme il y a cinquante ans, sans qu'elle le regrettât beaucoup ; on l'avait honorablement mis en terre, et le pasteur avait reçu ce qui lui avait été promis, et le marchand aussi. Elle ne savait qu'une chose, et c'est qu'elle avait payé son dû ; c'est que ce matin, quand elle s'était levée, elle n'avait pas de dettes, et elle allait gagner son pain comme tous les autres, maintenant que le hareng était revenu.

IV

Il commence à faire sombre et on allume les lumières du port. Toutes les femmes penchées sur les caisses scintillantes semblent une masse fixe, tant y sont mêlées les couleurs de l'arc-en-ciel, et les harengs brillent sous les lampes électriques, beaux comme l'or du Klondyke, et la pluie tombe sur cette splendeur multicolore.

Le dernier bateau est rentré ; on ne ressortira pas avant qu'il fasse jour. Mais les femmes se hâtent pour achever leurs provisions de poissons avant le prochain tour ; il y aura du travail pour tous et pour la nuit entière.

Un gars barbu du fjord, qui fait partie d'une équipe de pêcheurs, traverse le quai et s'arrête derrière la vieille de la prairie, et lui crie à l'oreille :

« Mère, arrête maintenant et rentre à la maison. »

Mais la vieille femme ne l'entend pas et fait passer encore quelques harengs de vie à trépas avant qu'il lui adresse à nouveau la parole :

« Arrête maintenant et rentre, ma pauvre loque, il est bientôt minuit. Tu vas te tuer, si tu continues. A quoi est-ce que ça sert ? »

Mais la vieille femme est loin de vouloir se mêler à cette nouvelle querelle, et elle continue à trancher ses harengs.

« Je voudrais bien savoir si elle va me répondre », dit l'homme, se parlant à lui-même. Puis il crie :

« Arrête de faire la bête, nom de Dieu, c'est inutile. Traîne-toi jusqu'à la maison avant de crever complètement. »

Mais quand il voit qu'elle ne s'occupe ni de ses prières, ni de ses menaces, il perd patience, saisit les pauvres mains, toutes gluantes, de sa mère et arrache le couteau. Alors, la vieille se tourne enfin vers lui, avec beaucoup

de peine, étonnée de l'impolitesse de son garçon. Après un instant, elle lui dit sèchement :

« Siggi, donne-moi mon couteau.

— Mais nom de nom, mère, qu'est-ce que tu as à vouloir faire l'idiote », dit le fils, et il s'approche brusquement d'elle et la tire loin de la foule.

La vieille femme résiste et tente de s'accrocher au rebord du tonneau, mais c'est en vain : le fils est tellement plus fort qu'elle et le tonneau bascule.

« Pense à aller au lit maintenant, avant que tu ne crèves ; il le faut, quand on est une pauvre vieille de quatre-vingt-dix ans qui s'est levée tôt le matin. Allons, appuie-toi à mon bras. »

Mais le mère résiste et murmure :

« Je vais te rosser, Sigurjon, si tu n'arrêtes pas de me traiter comme ça et si tu ne me rends pas le couteau. Tu entends ? »

Mais le fils veut entraîner sa mère qui se défend aussi bien qu'elle peut en traversant le quai, jusqu'à ce qu'elle se voie contrainte de prendre un ton suppliant :

« Attends un peu, mon petit Siggi... Écoute, mon petit, ne m'enlève pas le couteau maintenant que le hareng est revenu... Maintenant, il faut en mettre un coup. »

D'une façon ou d'une autre, elle parvint à s'arracher à la main de son fils, mais elle est prise par une mauvaise toux, et elle s'assied sur un tas de planches pour tousser encore. C'était comme si un char dévalait une pente ou si un gros vapeur était en perdition ; les jeux étaient faits.

« Tu es complètement épuisée, disait le fils plus doucement. Essaie de marcher en t'appuyant sur moi. »

Mais la résistance des vieux est comme celle des moutons ; elle se leva et regagna les caisses de harengs au bout du quai, et elle aurait continué si son fils ne s'était placé devant elle, comme on coupe la route d'une

brebis qui veut absolument entrer dans une rivière.

« Le diable t'emporte, Sigurjon », murmura-t-elle enfin quand elle vit qu'elle avait le dessous.

Mais le fils ne répondait plus rien à sa mère, il la poussait devant lui dans la direction des dépôts. Elle suivait le chemin de la grève, à petits pas, voûtée, grommelant quelque chose pour elle-même, et son suroît était tout de travers sur sa tête ; ses plaintes aiguës se mêlaient à des râles profonds, et bientôt elle commença à pleurer. A nouveau, elle voulut résister, et elle se tourna vers son fils en criant avec une voix coupée de sanglots :

« Dieu ne te pardonnera jamais ça, Sigurjon. »

Et une histoire qui appartient au monde entier se cachait dans ces plaintes violentes qui montaient de la poitrine d'une pauvre vieille de quatre-vingt-dix ans. Mais le fils n'en savait rien, et la femme marchait à petits pas à travers la ville, à contre-cœur, dans la pluie de minuit, et continuait à pleurer haut — car les vieux pleurent haut et sanglotent amèrement comme les petits enfants.

HALLDOR LAXNESS

(Traduction de BERTIL GALLAND.*)*

UN AUTEUR TRAGI-COMIQUE

Franz Kafka est mort à quarante et un ans, en 1924, tuberculeux et à peu près inconnu. C'était un fils de la petite bourgeoisie juive de Prague. Sa vie fut obscure et malheureuse. Mais l'histoire, qui rapporte les faits bruts et les télescope, est toujours plus impressionnante que la réalité. Kafka n'était certainement pas aussi triste que sa condition. Cette grande âme, ce grand artiste oscillait, comme ses pareils, entre le désespoir et la bonne humeur. Les témoignages sont formels : Kafka aimait bien rire. Max Brod, son ami intime, dans le livre qu'il lui a consacré, écrit qu'il « riait volontiers de tout son cœur et savait amener ses amis à en faire autant ». A propos de son goût pour le canular, il note : « Franz aimait beaucoup se tenir en équilibre sur cette étroite frontière qui partage le sérieux et l'ironie, et il y réussissait avec une grande virtuosité. Souvent il était impossible de savoir s'il avait toute sa gravité ou s'il plaisantait. » Enfin, sur l'humour de Kafka, voici une phrase qui n'est stupéfiante qu'à première vue : « On percevait très distinctement cet humour lorsqu'il lisait lui-même. Ainsi, lorsqu'il fit entendre à ses amis — dont j'étais — le premier chapitre du *Procès*, tous furent saisis d'un rire irrésistible, et lui-même riait tellement que par instants il ne pouvait continuer sa lecture[1]. » Il n'est bien entendu pas question de soutenir ici que Kafka fut

1. Max Brod : *Franz Kafka, Souvenirs et documents, passim.*

un auteur « gai » ; mais il avait des dons comiques ; il en était du reste parfaitement conscient, et il les a très bien exploités.

L'une des pires faiblesses de la critique moderne consiste à négliger la forme des œuvres d'art et à n'en considérer que le fond. Réaction, sans doute, contre la critique traditionnelle et classique, qui cultivait le défaut contraire. Mais à cause de cela la critique moderne est tout aussi incomplète. C'est une vieille évidence que le fond et la forme sont indissolubles et condition l'un de l'autre. La plupart des exégètes de Kafka — et ils sont légion, tout au moins en France — ne retiennent que la signification accablante de ses paraboles. Ils ne se préoccupent jamais du ton qu'il leur a donné. De même les imitateurs de Kafka, qui se chiffrent par dizaines, s'inspirent de ses idées et tentent de reproduire sa conception du monde, mais ne songent nullement à ce qu'on pourrait appeler sa « petite chanson », pourtant si révélatrice. Le seul écrivain qui se soit préoccupé du style de Kafka, c'est Alexandre Vialatte, son traducteur français. Je ne résiste pas au plaisir de le citer : « Inventeur d'un nouveau malaise et d'une nouvelle équation de l'homme et du réel, d'une quatrième dimension de l'univers, il invente pour cet univers une quatrième dimension de la langue. Non qu'il déforme l'allemand, tout au contraire, il lui rend sa figure, il le débarbouille de ses crasses, de ses emphases, de sa mauvaise conscience, il le rend enfin à lui-même. Il le transmute, il en fait un allemand de juste, si scrupuleux, si sûr, modeste et nettoyé qu'on ne le reconnaît plus. Sans bizarrerie. Tout au contraire, par une espèce d'académisme rigoureux qui dessine à la mine de plomb, au crayon dur ce que les autres traitent au pinceau, au couteau, au fusain, à l'huile, au charbon, à la mayonnaise. D'une langue enflée, gothique, baroque, il fait un instrument de prospection tranchant. Il dote l'Europe d'une langue

nouvelle. D'une pertuisane, il a tiré un bistouri[1]. » Nous sommes loin des disciples de Kafka !

Kafka m'apparaît parfois comme le dernier des romantiques allemands, comme le successeur de Kleist (de qui on l'a souvent rapproché), d'Hoffmann, de Chamisso. Peter Schlemihl est un ancêtre des divers « K » qui parsèment son œuvre. Perdre son ombre n'est pas une aventure courante dans ce monde. Il faut un monde un peu faussé, comme celui de Kafka. Et les surprises, la bonne volonté, les recherches de Schlemihl sont déjà dans le goût des vaines recherches du pauvre Arpenteur du *Château*. La vogue de Kafka en France, la prédilection si vive que manifestent pour lui tant d'écrivains estimables, sont les mêmes que suscitèrent Hoffmann et Kleist naguère. Il apporte indéniablement un « frisson nouveau ». C'est un frisson glacial. Kafka a trouvé l'expression la plus profonde de cette sensibilité métaphysique qui est caractéristique de notre siècle.

La plus profonde, mais non la plus lugubre. Au contraire, la gaîté de Kafka éclate souvent dans ses récits. C'est une gaîté pour ainsi dire indépendante du sujet. Elle est l'apanage des grands écrivains, qui ne peuvent empêcher les mots dont ils se servent de pétiller et de sourire. Tout « grand style » est un style joyeux, d'une joie organique, pareille à celle que procure la bonne santé à un jeune homme. Le manque de gaîté chez Kafka est toujours un manque de moyens ; il a toujours une autre cause que la noirceur du sujet traité. Max Brod, du reste, ne s'y est pas trompé. Il dit dans son *Journal* que Kafka a « le cœur triste et l'esprit gai ». C'est une bonne définition de l'âme bien trempée.

Kafka, en outre, est possédé par le démon de la dérision et de l'ironie, ce qui est plus fréquent qu'on ne croit chez les gens foncièrement bons et généreux (ce qu'il

1. ALEXANDRE VIALATTE, *in Les Écrivains Célèbres*, ouvrage collectif, t. III, p. 249.

était). La bonté, la pitié, la tendresse, l'émotion ne combattent pas en vain le sarcasme ; elles en modifient l'allure, elles le transforment en humour, en bouffonnerie, en ridicule. Le ridicule, c'est-à-dire ce qui prête à rire, occupe dans l'univers de Kafka une place prépondérante. Où Kafka se montre très subtilement romantique, c'est dans son habileté à mêler le tragique au grotesque. Ses héros ont tous un aspect marmiteux ; ces hommes médiocres échappent cependant à la médiocrité par leur excessive soumission métaphysique, par la grandeur et le symbolisme de leur destin. Ce sont des personnages de Courteline placés dans un univers tragique et inconnu.

Le nom de Courteline, à propos de Kafka, risque de surprendre. Pourtant je ne puis m'empêcher de voir beaucoup de points communs chez ces deux auteurs. Il ne faut jamais oublier que Flaubert fut l'un des rares écrivains que Kafka lut et aima avec persévérance, et qui eut sur lui une influence constante. Bouvard et Pécuchet représentent un premier état de certains personnages kafkaïens. Ils ont sûrement inspiré l'officier de *La Colonie pénitentiaire*, qui, en dépit de l'atroce de sa passion et de ses propos, fait montre d'une naïveté, d'un zèle, d'une prolixité persuasive qui ressemblent au comportement d'un inventeur du Concours Lépine. Voilà qui nous rapproche déjà de Courteline. Bien entendu, Kafka est un Courteline à trois et même à quatre dimensions ; il va bien plus loin que Courteline, mais cela n'empêche qu'ils fassent souvent un bout de chemin ensemble.

Le monde de Kafka est absurde et incompréhensible. Celui de Courteline, comme celui de Flaubert, n'est que bête. Entre bêtise et absurdité, il y a une différence de degré, non de nature. L'échelon qui sépare l'une de l'autre, c'est la métaphysique. Courteline ne franchit jamais cet échelon ; Kafka le franchit toujours. Mais

on rencontre chez Courteline des personnages qui l'approchent de si près qu'on se demande si par hasard, par mégarde, ils n'ont pas mis, de temps à autre, le pied dessus. Ainsi La Brige, toujours dans son droit, toujours condamné. Ainsi le conservateur du musée de Vanne-en-Bresse, perdu dans les couloirs d'un ministère kafkaïen, et qui ne trouve jamais un *responsable.* Ainsi tous les sous-officiers, substituts, chefs de bureau qui règnent despotiquement sur un peuple d'ilotes. Je suppose que les bureaucrates du *Château*, que l'on ne voit pas, ont des mœurs courtelinesques. Les lois de la bêtise sont aussi aberrantes que celles de l'absurdité. *L'Amérique* commence comme un récit de Courteline : « Lorsque, à seize ans, le jeune Karl Rossmann, que ses pauvres parents envoyaient en exil parce qu'une bonne l'avait séduit et rendu père... »

Le fait que presque tous les héros de Kafka soient ridicules ou mesquins, et totalement disproportionnés avec les horreurs dans lesquelles leur auteur les entraîne, me paraît d'une extrême importance. D'abord la disproportion d'un personnage avec la situation dans laquelle il se trouve est une source connue de comique. La tragédie réclame des princes. Pas de princes chez Kafka. Son univers, hautement tragique, est un labyrinthe, avec le Minotaure au bout, pour dévorer celui qui s'y aventure. Thésée n'est ni Grec, ni Latin, ni Français. C'est un Allemand, c'est un Juif, plein de précautions, un peu poltron, la cervelle brumeuse, ou plutôt la cervelle incomplète. Il manque la dernière case, l'ultime faculté qui permet de dominer le monde. Thésée n'a pas d'épée ; s'il en a une, il s'en sert comme d'une canne d'aveugle, pour tâter le terrain, ou comme d'un parapluie. Quant au fil d'Ariane, il existe sans doute, mais il est fragile, il casse à chaque instant. Thésée passe son temps à faire des nœuds. Le nœud est fait, le fil casse de nouveau, et ainsi de suite. Il est fatal que,

sur une telle multitude de nœuds à faire, Thésée en oublie deux ou trois, et c'est comme s'il n'en avait fait aucun. Le fil d'Ariane, c'est la Raison.

Le Thésée de Kafka, que ce soit Joseph K. (du *Procès*), K. l'arpenteur (du *Château*), Grégoire Samsa (de la *Métamorphose*), n'a rien d'un prince de tragédie, d'une grande âme pleine de beaux cris et de révoltes. C'est un individu modeste, vêtu d'un complet-veston, coiffé d'un chapeau melon, avec un air de la rue des Martyrs empreint sur toute la personne. Il est doux et poli, très accablé, irrémédiablement optimiste, et même messianique. Mais il n'y a pas de Messie. Le pauvre homme sera englouti corps et biens, corps et âme.

La mort du héros tragique, telle qu'on la constate chez Sophocle ou Racine, est une apothéose. Le corps est détruit, mais l'esprit triomphe. Chez Kafka, l'esprit ne triomphe nullement. La destruction est complète, et le héros (il ne mérite même pas ce titre) disparaît dans le néant dont il n'aurait jamais dû sortir. Il finit dans une poubelle, on l'égorge dans une carrière abandonnée, il se noie. Dans la tragédie tout est noble, y compris les pires noirceurs. Rien de noble chez Kafka, mais le contraire : *ignoble*, au sens étymologique même. C'est pourquoi je considère comme particulièrement illustratif le récit intitulé *La Métamorphose*. Être transformé « en une véritable vermine », en cancrelat, voilà le destin le plus affreux. C'est plus affreux que d'être humilié comme dans le *Château*, ou poignardé comme dans le *Procès*; ou supplicié à mort comme dans la *Colonie pénitentiaire*. Quelle curieuse destinée, pour Thésée, de finir sous la forme d'une larve. Ce développement inattendu de la légende aurait bien surpris Racine, sous sa perruque.

On pourrait considérer l'œuvre de Kafka comme une projection de la conscience religieuse israélite. La religion juive attend indéfiniment le Messie et le laisse passer lorsqu'il arrive, sans le reconnaître. Il y a dans le

judaïsme quelque chose d'incomplet : ce Messie, précisément, qui ne vient jamais, qui ne viendra jamais. Ou plutôt qui vient, mais pas pour les Juifs. Il ne tenait qu'aux Juifs de le reconnaître et de l'annexer. Ils ne l'ont pas voulu. *Il leur manquait quelque chose.* C'est ce quelque chose qui manque au monde de Kafka, ce quelque chose que l'on cerne, que l'on isole, qui occupe une place vide, si je puis dire. L'inconnue d'une équation dont les calculs sont insidieusement faussés, et qu'on ne peut jamais résoudre. Les chrétiens ont résolu l'équation. Pour eux, l'inconnue c'est l'aptitude à croire au Christ, c'est le Christ lui-même. Alexandre Vialatte cite souvent Pascal au sujet de Kafka. Du *Procès* il écrit excellemment : « On dirait un film de Charlot paraphrasant le chapitre de Pascal sur la misère de l'homme sans Dieu [1]. » Il est vrai qu'il y a du jansénisme chez Kafka, mais un jansénisme juif, s'il est permis d'accoler ces deux mots l'un à l'autre. Au principe du monde kafkaïen, il y a un péché introuvable, il y a le péché originel, mais démesurément grossi, couvrant tout de son ombre, envahissant les moindres recoins de la vie, produisant des conséquences formidables, dirigeant enfin notre existence d'une façon bien plus précise qu'il n'est annoncé dans la Genèse. Je me trompe quand, plus haut, je compare le héros kafkaïen à Thésée. Dans son genre, Thésée est un messie, puisqu'il délivre les hommes d'une malédiction. Le héros kafkaïen est bien plutôt l'un de ces jeunes gens que l'on poussait chaque année dans le labyrinthe, en offrande au Minotaure.

Lorsqu'un auteur choisit délibérément pour héros de ses ouvrages des personnages ridicules, et qu'il les place dans un monde énorme qui les écrase sans qu'ils y comprennent goutte, il est facile de déduire que cet auteur est en guerre avec lui-même. Max Brod donne

1. *Les Écrivains célèbres, op. cit.*

beaucoup de renseignements sur l'âme de Franz Kafka, coupable-né, s'accusant d'indifférence au monde, pénétré du sentiment de sa responsabilité devant les hommes et aussi de sa responsabilité métaphysique. Ces précisions sont intéressantes, mais, comme on a affaire à un grand artiste, le signification de ses œuvres dépasse singulièrement toute considération psychologique, si pénétrante soit-elle.

L'art de Kafka est d'avoir su, à partir d'un problème personnel, s'élever jusqu'à la représentation symbolique de la condition humaine. Il a placé le « petit homme », c'est-à-dire lui, Kafka, plus ou moins, au centre d'un monde grandiosement tragique. Son œuvre est le commentaire romanesque de la phrase de Pascal : « Le silence de ces espaces infinis m'effraie. » Le petit bonhomme de Kafka est une créature effrayée, courant de-ci de-là en faisant voleter les basques de sa redingote. « L'homme, dit Pascal, ne sait à quel rang se mettre. Il est visiblement égaré, et tombé de son vrai lieu sans pouvoir le retrouver. Il le cherche partout avec inquiétude et sans succès, dans des ténèbres impénétrables. » Kafka aurait pu inscrire cette pensée en épigraphe à toute son œuvre. On voit bien le double aspect d'une telle situation : elle est à la fois mortellement angoissante et indiciblement bouffonne. En s'attaquant aux plus hauts problèmes de l'homme : la vie, la justice, la grâce, la solidarité, l'amour du prochain, et en les incarnant dans des personnages falots ou grotesques, Kafka leur a donné une expression frappante, comme personne n'avait su le faire avant lui. Il a montré ce que la condition humaine avait de comique pour l'esprit et de tragique pour le cœur.

Le héros français — le héros latin — c'est Julien Sorel, c'est le personnage d'Auguste dans *Cinna*. C'est l'homme en mesure de dire, à un moment ou à un autre de son existence : « Je suis maître de moi comme de

l'univers. » On le voit, cet homme-là est à l'antipode du héros kafkaïen ; et il est assez révélateur que les deux influences qui se partagent la littérature française contemporaine soient celles de Kafka et de Stendhal. Si paradoxal que cela paraisse, il arrive que ces deux influences se fondent et coexistent dans certaines œuvres, dont les caractéristiques sont tout ensemble l'énergie, l'impertinence, le désespoir et le goût du néant, l'extrême lumière et l'obscurité la plus opaque, la bonne santé et la morbidité, la joie des victoires et la délectation des défaites.

L'influence de Stendhal a pour domaine la jeune littérature de droite ; l'influence de Kafka celle de gauche. J'exclus évidemment la littérature communiste, qui a une esthétique particulière, et trop impure, c'est-à-dire trop soumise à la propagande ou à des impératifs sociaux. Cela encore est étrange : Stendhal avait des opinions libérales et Kafka n'avait pas d'opinions du tout (ce qui serait plutôt la caractéristique d'un homme de droite). Mais, en fin de compte, les influences dépassent les apparences. Tout libéral qu'il fut, Stendhal était d'un esprit aristocrate. Ses héros, brisés ou triomphants, sont des chefs, des natures exceptionnelles. Kafka ne pensait nullement en aristocrate. Ses héros ne sont pas des chefs, mais au contraire des anonymes. Il n'est pas interdit de penser que Kafka a vu certains films de Charlie Chaplin, et qu'il a reconnu dans *the little fellow* un parent de ses propres personnages.

Kafka n'est pas un révolutionnaire. Corollaire de sa passion pour la justice, il manifeste une infinie complaisance au mal. Non pas à le commettre, bien sûr, mais à le subir. Le miracle, c'est que cette littérature d'Ancien Régime et d'Ancien Testament, où tout respire la féodalité, le servage, l'oppression, est la représentation la plus juste non seulement du monde en général, mais aussi du monde moderne dans sa forme politique.

Il y avait à traduire Kafka en français une révélation à faire, comme celle que fit Baudelaire lorsqu'il vola Edgar Poe aux États-Unis. On peut bien comparer la traduction de Kafka par Vialatte à celle de Poe par Baudelaire. Grâce à Vialatte, qui a rendu couleur pour couleur, et qui a réussi à être à la fois fidèle et original, fidèle à son modèle et fidèle à lui-même, Kafka est devenu un auteur français. Grâce à Vialatte, nous pouvons lire, comme s'il avait écrit directement dans notre langue, l'étrange héritier de Pascal et de Courteline, l'Einstein de la littérature européenne, l'inventeur de la quatrième dimension de la sensibilité.

JEAN DUTOURD

NOVALAISE

J'ai toujours trouvé l'Ain un département sublime. A cause d'une solitude rocheuse et herbeuse et d'arbustes en multitude fière et de beaucoup d'eau ; et à cause aussi de l'administration qui est petitement localisée et fanatique, odeur de plancher et de vieille encre, immenses coups de timbres au départ des mandats. Tout ce qui est citadin (de rares villes) y a un sens de fastueux habitat et de voyage, une sonnante noblesse qu'en vain l'on pourrait rechercher dans beaucoup d'autres régions. Il est bien entendu que, par voyage, j'entends l'histoire : ce qui s'est passé pour qu'il y ait ce stupéfiant état de choses. Oui, un ibérisme-italianisme-lyonnais et puis des humanistes, une incontestable culture. Et puis des trésors enfouis, paraît-il, aux alentours de châteaux dont il ne reste plus que deux ou trois tufs. Il me semble que l'on pourrait essayer de vivre à l'aise en mettant à profit ce que l'on entend dire... Et puis c'est là enfin que se situent les replis des Helvètes de l'Antiquité. Ce sont des régions de silence amer et de hauts maïs non comestibles et de mouches. Elles font des ellipses, ces mouches, de longues, savantes, infaillibles ellipses, après avoir été chassées par des bœufs qui se secouent quand ils les entendent. C'est très symptomatique de la région, ces bœufs. Ils restent là, dans ces derniers sillons, des journées entières à attendre. Et le bouvier ne vient jamais. Ce qu'il y a de curieux, c'est cette guipure de vieux fauteuil ocre qui leur tombe sur les

yeux pour les protéger. Les piqûres sur le corps, ils s'en chargent par ce frissonnement périodique qui fait faire un kilomètre ou deux aux mouches avant de revenir, mais leurs yeux ne seraient pas protégés ou du moins pas si bien s'il n'y avait cette guipure. Ce doit être une coutume extrêmement ancienne, ou vraiment des vieux Helvètes, comme tout nous incline à le croire — surtout les textes.

Il faut ajouter que la ville la plus proche est Hyène, nom qui introduit, signifie. Et là il y a un vin jaune — pas blanc du tout : jaune (j'espère qu'on se représente ce que c'est que jaune, une couleur arrêtée sans confusion possible avec des dégradations ou amplifications qui vont de l'inconsistance à l'ocre foncé à quoi je tiens plus qu'à tout dans les exigences vocifératrices de mon âme).

Il faut que je dise que j'aime beaucoup plus des choses comme ça et des pays comme ça qu'une bousculade de gens enfiévrés dans des capitales d'opinion et d'esprit sans qu'ils obtiennent rien. Et il y a un vide vers quoi cela converge et son nom est celui d'une bête dont la peau imitée ou réelle sert de carpette à des pieds forés de chaleur la nuit dans des hôtels.

Cette ville est loin de ce lieu où je me trouve. Loin, et ce vin aussi. Il doit être un peu plus de midi.

Il me semble, si je me suis bien orienté, que le Rhône doit couler dans le milieu de ces broussailles. Aucun bruit n'indique cela, mais j'en suis sûr. Il y a une allée de peupliers, en tout cas, et ces peupliers observent une distance respective et tracent quelque chose. Mais il est très difficile de passer à cause de ces gaules, de ces piquants et de ces touffus petits bois morts. Ce n'est qu'alors, quand on est tout ensanglanté et tout près et qu'un délicieux frais vous envahit que vous avez la certitude que c'est bien le Rhône.

Y a-t-il un sentier, un peu de sable, une plage ? Non. On tombe des broussailles directement dans l'eau

glaciale heureusement peu profonde. Ce qu'il y a, et c'est l'effet d'une petite marée fluviale étonnante peut-être, pourtant sensible à ces heures-ci, ce sont des îlots de beau sable élastique violet sur lesquels on peut sauter et se maintenir.

On fait ainsi de ces découvertes. Avec prudence, on peut se baigner. Et ensuite remonter sur la falaise où il y a entre les épines à grains rouges un peu de sable pour s'y asseoir. On regarde l'heure, on inspecte la brousse. Un oiseau fait les dégringolements d'un homme dans les branches mortes qu'il casse et puis s'envole, et c'est la plus exquise et la plus étonnante des solitudes. Quand, après m'être ensanglanté de nouveau, je reviens à l'endroit où se trouvaient ces bœufs, je constate qu'ils y sont encore. Que c'est appréciable et beau, une docilité pareille et une convenance si parfaite à l'imperturbabilité des lieux ! Il doit être maintenant au moins trois heures.

Je déteste la fièvre et le paroxysme dans l'art d'écrire. Et surtout la rapidité. Mais encore plus la provocation sur l'arène (comme s'il s'agissait de grillons devant s'entretuer) pour que soit décernée une valeur.

Il faut écrire excessivement lentement et revenir sur ce que l'on a dit — faire de longues stations, de minutieux particularistes retours, quitte à ne pas conclure si déjà un début requiert pour le moins six mille pages. Soit exactement comme font les Anglais, qui sont le peuple que je respecte le plus en concurrence avec les Russes dans l'art de distiller une sensation ou un genre et des propos de caste. Aucune raison cartésienne ne doit nous contraindre à aller vite. Il n'y a point de vite, du moins dans le sublime, et point de récompense ou de prévalence à composer avec cette promptitude péremptoire. Tout au contraire, très très lentement et avec des renversements, des contre-thèmes et des redites, et aussi peu de couleur que possible — comme un habit fait

d'une pièce de drap houille où il y a un point vert ou un point violet dans le métrage tous les cinquante mètres. Il y a un luxe quand même dans l'humanité, celui d'une extrême lenteur dans l'essentiel, qui n'est pas ce que la provocatrice lumineuse diamantine raison se croit en droit de lui accorder. Le droit, ce droit, je vous en prie, qui en dispose sinon nous, qui sommes des gens très silencieux ou volubiles à l'excès, s'ils ont un sincère motif à cela ? Mais à leur temps. Aussi soyez attentifs aux propos qui vont suivre.

C'est bien du retour à Hyène qu'il s'agit, cette ville. Le Rhône sépare deux départements que relie un pont suspendu d'un certain âge. Les voitures ont beau affirmer une volonté de prudence à quoi n'obtempère pas leur poids, le pont bouge, craque un peu, et l'eau, de très haut, est bien sinistre à voir. Il y a des tourbillons à cet endroit. Si vous jetez une canne à pêche, elle vire, tournoie, est aspirée, ne reparaît plus.

Cependant on passe.

De l'autre côté, c'est tout un autre paysage. Je suis obligé de convenir que les divisions par départements signifient quelque chose (ou si ça n'était pas autrefois, cela est devenu : c'est aujourd'hui très réel).

Immédiatement on grimpe.



Je sais que c'est une très grande erreur que de prendre des raccourcis, surtout si, dans ces raccourcis, il y en a d'autres et que tout devient douteux dès lors ; car on ne monte plus : au contraire, on descend ou on reste en terrain plat sur un parcours tortueux interminable ! Il vaudrait peut-être mieux revenir. On s'obstine, prenant encore d'autres raccourcis qui ne sont plus que des sentiers de bêtes menant à des esplanades fermées par de gros blocs où il n'y a que des bouses, des mouches, des

plantes grasses foulées. C'est même marécageux, semble-t-il.

Revenir. C'est impossible. Grimper à gauche, n'importe où. C'est le parti que je prends (quelqu'un que je ne devais pas voir ou ne voir que plus tard, le frère de B..., me suivait dans toutes ces erreurs et ces rectifications approximatives à sept, huit minutes de distance, et, pendant ce temps, nous nous cherchions et on nous cherchait). Ce fut long. On n'aime pas se donner du mal ni faire acte de courage dans l'incertitude, et ici elle était parfaite. Il était certain, en tout cas, que la nuit allait venir. Que faire ? Monter encore, monter toujours. J'avais envie de m'asseoir. Je cherchais un emplacement lorsque je vis des pans de murs dans les arbres, puis des granges, des lumières. La route. J'ai pu me tromper, ce n'est peut-être pas le village que je cherche, mais c'en est un quand même, et c'est un fameux résultat. Il n'y a plus qu'à demander.

A qui ? Les ruelles sont barrées par de glapissantes bêtes qui semblent de la lave prête à se lever sur vous. Il paraît qu'il n'y a qu'à leur dire un mot : tout de suite elles s'humanisent. Oui, mais je ne le savais pas. J'aime mieux revenir et longer de loin ce losange ocre mauvais qui définit le village.

A l'angle se profile un édifice quasi seigneurial, unique dans le pays qui, du siècle (et ce n'est pas le siècle), n'a jamais rien connu d'autre. Est-ce un château ? C'est difficile à dire. Une villa, plutôt, une grande villa fauve avec des grilles argentées contre quoi force le bambou.

Je pense que c'est là que nous sommes attendus. Ce qui m'incline à cette hypothèse, laquelle ne tarde pas à devenir certitude, c'est le frère de B..., qui arrive après avoir eu peur des chiens comme moi et fait ce détour et, précédemment, comme je l'ai dit, commis toutes les erreurs et les rectifications qui m'ont conduit ici. C'est

donc bien chez B... que je me trouve. De fait, la grille s'ouvre et les voici qui sortent et me prennent par le bras avec une sollicitude charmante.



Donc l'extérieur est sans époque. Ce n'est qu'à l'intérieur qu'une époque se révèle. Vite, elle vous persécute. Vous pénétrez, vous êtes engrené comme si c'était le jour même dans des réactions de sensibilité et de pensées du temps du *Nabab*, d'Alphonse Daudet, et alors, tout de suite : assiettes au mur ; moquettes, poufs, coins bretons ; gothicités de dentiste à attente interminable, ogives en poirier trempé qui se terminent sirupeusement par des lézards ; yatagans, panoplies, casque à mailles et mamelles sahariennes desséchées ; petits napolitains, petits candélabres à sept branches copiés de l'arc de Titus ; ombrelles japonaises plaquées ouvertes au plafond sous une électricité pauvre, etc., etc. Mais l'intérieur, l'on n'y vit guère, et ce n'est pas pour ce bric-à-brac qui n'est même pas le Marché aux puces (qui est de plus tard) que l'immeuble a été loué. Du reste, il y a certaines pièces moins surchargées où le repos est possible, même avenant. Surtout si on s'intéresse à un transfert d'archives d'un autre lieu qui a précédé cet habitat. On trouve là de beaux albums, de beaux herbiers, de belles collections, de beaux cartons pleins de silhouettes et de billets à l'encre brune sur papier de soie. Et puis des encyclopédies et des histoires de la région très fructueuses à consulter les jours de pluie. Mais ce n'est pas de pluie qu'il s'agit, et ce n'est, je le répète, pas pour l'intérieur que l'immeuble a été loué : c'est pour l'extérieur : son accès quand on arrive : cette esplanade où hurle en torride étendue un fauve gravier qui est de ce gisement de toute la région.

Comme il faut attendre quelques minutes, l'un de nous

se dirige vers une petite porte donnant accès au salon, qui est complètement noir. Des sons d'un piano sauvage ne tardent pas à retentir. Je crois qu'il n'y a pas une note qui corresponde au visuel du clavier. C'est impressionnant au possible, mais les bonnes arrivent et les plats sont sur la table. On est obligé d'accélérer le glas pour l'appeler, de donner de grands coups aux fenêtres. C'est bien dommage.

Commence la lutte avec les guêpes.

Généralement, elles veulent du miel, parce qu'il y a du miel, mais s'il y a de la viande — des beefsteaks avec de la sauce dans de grands plats, — elles veulent aussi cela et une lutte s'institue où on les emprisonne en renversant des verres, mais elles sortent furieuses par les trous de la table — toutes les tables de fer ont des trous, — si bien que cela devient dangereux. Il n'y a plus qu'à se sauver.

Brrrrrrrrrr !

***

Oui, brrrrrrrr !

L'esplanade rivalise en attrait avec un autre prodige : un opulent profond bois noir de myrtes aromatiques commence où cesse le gravier derrière l'édifice. Le domaine aurait pu se terminer là. C'est, en réalité, là qu'il commence, et il n'a pas de limite, ou il n'y en a plus depuis que, du fait de la pourriture ou plutôt de l'oxydation des fils de fer démarquant une clôture, l'essence noire odoriférante n'a pu résister à se mélanger à une essence grise porteuse de fruits rouges, et même à des essences tout à fait sauvages ; si bien que ces avenues, sans cesser d'évoquer par l'espacement des masses une symétrie qui reste d'un grand effet, mais sensible de loin seulement, ne sont plus actuellement que des trouées.

Comment dire, comment décrire (à cela j'aime m'attar-

der, précisément parce que les descriptions sont interdites par la plus sotte des époques qui ait jamais existé, qui est la nôtre) ? Je désire insister sur la notion que c'est austère, ça ; que c'est constructif, construit, cornélien (par un insensible itinéraire de l'Espagne à ces vrais lieux) : endocrinant : d'une délimitation émouvante et d'une incurvation architecturée parfaite. On dirait je ne sais quel frontispice aux initiations d'un prodigieux théâtre frais. Ou à la lutherie de villes définies comme Vérone, Vicence, Bergame, et puis d'autres de cette souche encore en Allemagne.

Ah ! mais le premier sentiment qui domine est d'ordre physique. Quelle chaleur il fait sur cette esplanade ! On voit les chats plaqués sur le ventre. Ils ne se sauvent pas ou ç'a l'air d'un ralenti. Ils gagnent l'épais bambou où il y a une infinité de bêtes et de ludions — en partie vrais, en partie imités — qui les amusent.

C'est donc là qu'on vit, qu'on devise, qu'on décide.

***

Nous aimons, B:.. et moi et son frère, nous pencher sur ces vers qui nous émeuvent comme rien ne peut émouvoir un être humain dans cette vie :

Le temps m'a demandé de ma vie le compte
Je lui ai répondu : le compte veut du temps,
Car qui sans rendre compte a tant perdu de temps
Comment peut-il sans temps en rendre un si grand compte ?
Le temps m'a refusé de différents acomptes,
En disant que mon compte a refusé mon temps,
Je veux en vain du temps pour bien rendre mon compte.
O Dieu ! quel compte peut nombrer un si grand temps,
Et quel temps suffire à faire un si grand compte?
Vivant sans rendre compte, j'ai négligé le temps ;
Hélas ! pressé du temps et oppressé du compte,

Je meurs et ne saurai rendre compte du temps,
Puisque le temps perdu ne peut entrer en compte.

Nous sommes fameusement secoués par cette découverte. C'était nécessaire. On peut dire qu'il y a peu de poésie dans nos siècles capable d'émouvoir à ce point-là aussi humainement et sourdement que ne le font ces vers sans vanité : rien que d'attente et de doux regard vers l'espérance. Ils ne font qu'exhaler, et c'est les pierres qui rendent, les douces rondes pierres chaudes du four sous la pâte qui ronfle. Je n'aime pas dire pain, mais ici c'est indiqué : c'est du gros pain rond humain qui chante la placidité acquise dans la purification — l'espoir sans fièvre — et nulle poésie n'a jamais été atteinte dans des conditions aussi propices pour nous émouvoir, nous qui manquons de tout, et que cette époque difficilement — dans de très rares occasions — peut satisfaire. Ce n'est pas que nous soyons exigeants. Nous voudrions très peu, qu'on nous refuse. Alors le moindre indice d'une honnêteté comme celle-là nous rend fous et divinement respectueux dans l'admiration de tant d'art que cette modestie oblige.

Ces vers, de qui sont-ils ? L'auteur de ce grand beau livre du soir les a lus et relevés. Ils étaient écrits sur un baromètre, suivis d'observations sur les variations du mercure. Au bas, il y avait : *C'est peint et vernissé par l'infortuné Lavin, au château de Miolans, l'an 1779, le 42e de son âge, le 17e de sa dure captivité.*



De nouveau le soleil, le vent. Un jour s'est passé. Lever de bonne heure. On part. Chacun de nous, à son tour, prend un petit bain. Petit déjeuner avec rôties et miel sur l'esplanade. Nouvelle lutte, celle-là mieux motivée avec les guêpes, car, d'abord, c'est du miel, et puis certaines de ces guêpes sont des frelons.

Le signal est donné, mais il faut attendre. Les décompresseurs des voitures laissées dehors se trouvent récalcitrants. Il faut les saturer d'essence.

C'est fait, les moteurs tournent, mais qu'y a-t-il ? Pourquoi B..., alors que nous sommes pressés et que lui-même le disait, ne vient-il pas ? Quelle peut être la cause de cette disparition ? Ah ! voici ! C'est lui, mais dans quel état ! Que lui est-il arrivé ? Il a du sang au visage et le bras bandé. On s'empresse, on le questionne. Il paraît qu'un chat sauvage s'est introduit dans une pièce du premier en tenant dans ses serres une poule. A la vue de B... qui, lui aussi, entrait pour autre chose — pour chercher un dictionnaire — cet étrange félin avait fait un bond sur lui, le marquant au visage et assez profondément à la main, puis d'un autre bond cyclique et absolument insensé par toute la pièce, il avait réussi à atteindre le lierre en face à travers la fenêtre, non sans laisser des poils jaunes dans les persiennes.

Nous nous empressons, nous lui donnons de la teinture d'iode. Le bandage mieux ajusté lui permet de se remettre au volant.

En descendant le village, vite et agréablement balancés par les cailloux qu'il y a sous les beaux pneus tout neufs, des jeunes et des petites filles lèvent les bras d'un geste de prêtresses. Elles ont de précieuses jambes roses bien nues et les agitent aussi. Elles ont des couronnes de feuilles attachées les unes aux autres par des aiguilles. C'est chorégraphique, si on veut, mais pas primaire, pas appris à l'école : c'est libre et d'une bonne tradition helvéto-romaine qui a résisté à tout dans ces replis de rochers à travers des âges où le monde entier s'est rempli d'un bitume de tristesse. Il y a donc là de vraies prêtresses, ces bœufs qui ont des jougs antiques et ces guipures brunes, ces chiens et ces étranges murs d'un appareil non paysan, mais citadin incestueux, bien qu'on soit dans la montagne et que de villes il n'y en

ait que très loin. Les cheveux de ces gens sont verts, blond vert, leur regard étonnamment hardi, leur élocution complice et dégagée. Les hommes ont des fronts bas, assez bas, des franges et des petites barbes carrées comme Guillaume Tell. Ils circulent avec des haches sur l'épaule.

Il n'y a dans ce village ni bureau de tabac, ni café, ni coopérative, ni pharmacie. Il n'y a positivement rien, et c'est ainsi que ça doit être.

Ce département est l'un de ceux où de plus en plus, semble-t-il, on découvre des trésors, et ce qu'il y a de curieux, c'est la façon dont ça arrive. Des choses du plus haut romantisme se trouvent participer à la vie à titre de pratique sérieuse. Ces trésors sont dans des cachettes au milieu des champs et on ne les découvre pas par hasard, ni en faisant des fouilles, vaguement guidé par quelque ruine ou l'étrangeté de voussures dans le terrain. C'est en lisant des parchemins, soit en démêlant à grand mal des abréviations latines sur des parchemins contenus dans les châteaux, que l'on arrive à déterminer leur emplacement.

Voilà qui redonne de l'actualité aux châteaux et aux archives que l'on achète de plus en plus en bloc avec les châteaux tant le surréalisme a marqué d'un discrédit efficace le passé et les gothicités dans le grand monde. On laisse ainsi des nouveaux venus déjà riches s'enrichir incommensurablement. Au lieu de s'en plaindre, félicitons-les, mais surtout d'être chartistes. C'est bien agréable, au surplus de l'avantage de posséder un château — deux ou trois pièces habitables au moins, — d'avoir la possibilité de se commander des demi-douzaines de complets qui jettent la stupeur dans les cénacles.

***

Brusque arrêt. Nos phares se sont éteints. Ce sont les grands chocs qui ont peut-être fait cela. Immédiatement aussi, nous entendons de plus loin comme un affreux bruit de caisses. Et puis des voix, une voix, que l'écho répercute douloureusement, tandis que les gouttes plus fréquentes tombent sur nos têtes. Ce très fâcheux accident de nos phares nous empêche de rien voir. Il y a pourtant la lanterne arrière qui marche encore. Nous essayons, à sa pauvre lueur bleue, de distinguer quelque chose. Des formes, il y a, deux formes se coulant à droite et à gauche sur les trottoirs.

D'une voix forte, à termes bien articulés, nous leur demandons si nous pouvons leur être de quelque secours. L'écho seulement répond. Nous devons certainement les gêner. Leur situation est beaucoup trop grave pour qu'une intervention comme la nôtre, une intervention du siècle — j'ai tout de suite compris — ne puisse pas être intempestive, indiscrète, inopérante. Tout le monde n'est pas égal ni susceptible d'entr'aide dans le monde des ombres, ni même dans celui du plein jour si mystérieux déjà. Il y a des formes qui ont le droit de ne jamais répondre quand on leur parle, de ne jamais sourire, de tourner la tête d'un autre côté. Ce n'est pas du mépris, c'est du non-contact. Il peut n'y avoir aucun rapport entre des êtres et leurs situations et nous et les nôtres. Aucun rapport non plus entre leurs nourritures et ce que nous ingérons et ce que nous buvons. Donc cette entr'aide gaillarde ou cette proposition d'entr'aide gaillarde était à reléguer. Tout de suite, dis-je, j'avais compris cela. « Tout ce qu'il y a de plus aimable », c'est bien, mais il y a une amabilité qui est indiscrète et qui est sacrilège. Il faut, évidemment, vivre à d'autres temps que les nôtres pour accéder au fondé de ces réflexions.

Toujours est-il qu'elles parlaient. L'une paraissait

avoir reconnu l'autre. Elle disait : « Ho ! » (et puis un nom très beau, très circonstancié, que j'ai oublié). L'autre disait : « Qui appelle ? » mais l'écho s'en mêlait et les gouttelettes ne discontinuaient pas de tomber. On les voyait pourtant, on les voyait mieux, à cette lueur décolorante à laquelle nous commencions à nous habituer ; mais elles ne nous voyaient pas ou, à ce qu'elles voyaient ou pouvaient deviner, elles n'accordaient nulle importance.

« Je vous en prie, qui est-ce qui appelle ?

— Qui m'a nommée ?

— Oh j'entends, ô espoir !

— Ne t'afflige pas, crois-moi, suis-moi.

— Mieux vaudrait, si nous devions continuer à être éprouvées si cruellement, nous donner tout de suite la mort. »

Qu'est-ce qu'elles veulent dire ? Qui est-ce, vraiment ? A qui s'adressent-elles ? A la Vierge ? C'est douteux. Leurs derniers mots surtout, faisant allusion, comme si c'était une tare, une souillure, à leur état de fatigue ou à leur délabrement vestimentaire, paraissent étranges. Oui, pour tout dire, de quelle religion si voisine et si lointaine des accents de la nôtre peuvent-elles bien être ?

A cet instant, je viens de réussir un truc dans lequel je m'obstine machinalement tout en écoutant. A force de me pencher et de peser pour faire contrepoids, j'ai fait craquer quelque chose. L'électricité, tout à coup, s'est rétablie et les phares lancent de grands jets.

« Vous avez entendu ?

— Je dormais (B... est très poli, il voulait dire que c'était moi qui dormais).

— Vous avez vu ?

— Allons, vite ! Nous sommes pressés. »

***

Le paysage change complètement de l'autre côté du tunnel. Le lac est mou, ses rives d'un vert de colle qui ne signifie rien.

B... déteste Aix-les-Bains. Moi, non, à cause de la reine Victoria dont on voit plusieurs fois le buste. A cause du peuple aussi qui est un peuple de villes d'eaux, et cela produit toujours une enfance extraordinaire (oui, ce luxe primaire splendide à quoi participent des Yougoslaves et des Napolitains. On ne m'ôtera pas le droit d'apprécier cela).

« Allons, vite ! »

Mais on ne peut pas. Le passage à niveau est au milieu de la ville, et le train doit passer, il est très long. J'entends des gens qui jouent aux boules.

Albens, Alby, Rumilly, Ruffieux,

Annecy.

Dans la banlieue de cette ville prennent place, pour conclure, d'autres souvenirs. C'était deux ans auparavant, en 1937, assez tard, l'automne, dans cette maisonnette que je vois au milieu d'une immense culture de fleurs. Nous revenions, d'autres amis et moi, également par cette route et le tunnel du col du Chat, de Belley où nous avions été contempler Ptolémocratia, poétesse américaine célèbre. Et ces garçons bien intentionnés et affectueux, et aimables, et intéressés à tout, donc aussi à cette poétesse d'une qualité de verve assez étrangère à la religion, n'en avaient pas moins pris l'engagement, au retour, de s'arrêter à cette maisonnette pour se charger de pots de chrysanthèmes. La voiture en devait être littéralement envahie.

C'était la nuit, et c'est bien émouvant, l'accueil d'une dame, la tante de l'un d'eux, douce et pétrifiée, ne prenant plus d'intérêt qu'à ses fleurs, des chrysanthèmes, uniquement, en culture énorme, destinées à fleurir ses

tombes, celle de ses trois fils et celle de son mari.

Nous accédons en voiture par une allée de cerisiers — c'était son kirsch — dans une boue blanche. Elle nous fait asseoir. Nous ne disons rien, ni elle non plus.

Pourtant nous devions articuler quelques paroles, et ce devait être la bonne qui devait nous répondre de l'albâtre de ses traits en même temps qu'elle devait disposer devant nous de petits verres lourds ciselés. Elle versait le kirsch mortuaire et, à mesure que nous buvions, elle restait attentive. Et nous regardions cette créature toute jeune — gamine — souple, forte, fine, rare. Personne ne lui avait jamais dit qu'elle était belle. Simplement, elle accomplissait son service. Elle restait donc debout et attendait. La tante lui avait enfin dit : « Vous pouvez vous asseoir. »

CHARLES-ALBERT CINGRIA

CONTRE L'ESPRIT DE NEUTRALITÉ

(Fin.)

Pourtant c'est nous, avec 1789 et sa suite, 1830, 1831, 1848, même la Commune, qui avons inspiré ce qui s'est dit et fait de plus sérieux en politique et en morale au XIXe siècle : Kant et la Révolution, Hegel et Napoléon, Catherine la Grande, les Décembristes, Nietzsche et l'Encyclopédie, Marx et les matérialistes du XVIIIe, puis nos communistes d'avant 1870. Tandis que les Anglais inventaient l'Empire et l'industrie, nous, nous lancions l'idée de la liberté, nous érigions en principe le respect dû à chacun en tant qu'individu, c'est dans nos émeutes et dans nos utopies que le mouvement ouvrier prenait naissance. Et nous voilà arrêtés dans un problème insoluble : avoir en même temps le socialisme et la liberté, le bien-être et la joie de vivre, l'amour et l'insouciance. Que s'est-il passé ? Avons-nous dormi pendant que les autres travaillaient ? Oui, certes, un peu. Mais surtout beaucoup rêvé. Le plus grave, c'est que nous avons négligé la théologie. Là, c'est le protestantisme, dont nous n'avions pas voulu, en somme, au moment de la Renaissance, et même ensuite avec le jansénisme, c'est lui qui est la source. La preuve en est Kierkegaard, le dernier grand prophète. En gros, chez nous, maintenant, je veux dire en Europe occidentale, la politique est française, tout le monde est en République, et la métaphysique est allemande, on est tous dialecticiens, idéalistes, phénoménologues, relativistes, existentialistes et finalement nihilistes. Or les deux ne vont pas ensemble. Personne ne peut plus savoir, à cause de cela, ce que c'est que la liberté. Le romantisme, Allemagne en tête, a cherché le fondement de ce désir souverain dans la racine de l'être. Mais il a découvert que vivre n'est pas

être, ce serait contradictoire avec son inconsistance. La vie est un avoir. On ne la prend de nulle part. Elle est donnée, et tout le reste s'ensuit. Il n'y a en elle que des problèmes d'acquisition et d'échange. Tout ce qu'on peut faire d'elle, sans demander avis à personne, c'est de ne pas en vouloir. Mais, une fois qu'on est dedans, on n'a plus qu'à s'arranger, en commun, pour qu'elle ne soit pas malheureuse. On ne se sauve pas seul, ce n'est pas vrai. D'ailleurs, on n'est jamais seul, puisque au moins on se parle à soi-même, à défaut d'autres oreilles pour se faire écouter. Comment pourrait-on arriver à se sauver sans les camarades, du moment que rien qu'avec soi on est déjà deux ? Enfin, bref, pour être libres, il faut qu'on s'entende. Pour s'entendre, il faut être raisonnables. C'est ce que pensait Descartes, mais on ne croit plus à la raison. Ou bien être résignés à tout, le genre esclavage adoré. C'est ce que les anciens Asiatiques pensaient de la vie, mais pas des autres, ce qui ruine la position, puisque tout le monde ne veut pas ou ne peut pas être humble. Sinon, donc, c'est la course à la tyrannie, avec ses retours. Voyez la dialectique. Comment sortir de là ?

Dans notre philosophie classique, qui, un peu corrigée pour ce qui était de Dieu, servait encore au XVIII[e], une sorte de déisme, en somme, au lieu de la Trinité, notre liberté était assise sur la raison, avec Dieu derrière pour la garantir. Nous ne nous sommes pas bien rendu compte que les trois se tenaient. Nous avons chahuté les deux qui se laissaient le mieux faire, sans nous apercevoir que nous allions perdre aussi l'autre. Et maintenant nous ne pouvons plus revenir au libéralisme. La foi n'y est plus. A moins de rétablir la raison, donc également Dieu ? Mais c'est une entreprise. D'ailleurs, il est même inutile d'en concevoir le projet, comme cela, par le raisonnement. On a beau regretter, ce ne sont pas les regrets qui ressuscitent les morts. La raison n'est pas de la même espèce que les lignes géométriques, par exemple. Il ne suffit pas de voir qu'il en manque une pour la construire aussitôt et résoudre le problème. Rétablir la raison, et Dieu, c'est sans doute même plus qu'un postulat collectif, un mouvement de la foi, l'attente du Messie. Il faut que le Messie lui-même apparaisse. C'est une sorte de miracle. Tout ce qu'un esprit

bien intentionné peut faire, dans ce cas, à moins de se sentir réduit à la prière, c'est de se casser la tête pour chercher quelles seraient les conditions les plus favorables à la venue du Messie et tâcher, pour sa part, de les faire arriver, elles, plutôt que d'autres.

Mais alors, le communisme, peut-être ? C'est tout de même le dernier survivant, par Marx, du rationalisme. Et, après tout, l'idée russe que c'est le communisme qui, seul, peut nous tirer du nihilisme a peut-être été un peu folle, un peu du genre précipité, elle est peut-être vraie, quand même ? De toute façon, il faut peut-être passer tous par où ceux-là ont passé pour montrer le chemin, puisque ce serait la logique de l'évolution, comme on dit ? Nous sentons bien, en effet, que c'est la tendance. Mais nous avons peur également. D'abord, ce serait renoncer à la liberté. Nous y tenons, bien que nous ne sachions plus parler d'elle. Et puis encore une mobilisation, après deux autres qui n'ont pas été très réussies, quitter encore une fois son coin tiède pour courir les routes, les prisons, les batailles, et ne plus rien avoir probablement quand ce sera fini ? Nous n'avons pas besoin d'une telle machination pour nous équiper à l'américaine, ou pour nous affranchir de grandes compagnies étrangères, comme c'était le cas pour la Russie il y a quarante ans. L'industrie moderne, l'indépendance économique, dans la mesure où elle est possible aujourd'hui, nous n'avions qu'à les vouloir lorsque c'était le moment, et nous les aurions eues. Nous aurions même pu être les maîtres. Pourquoi pas nous plutôt que les autres ? Nous avons simplement été un peu paresseux et un peu sentimentaux. Ou bien changer nos moitiés de nationalisation pour un capitalisme d'État complet, avec une agriculture en désordre, et des communiqués chaque jour aussi faux que ceux de juin 1940, sans compter les morts et les souffrances en masse? Non, en réalité, tout cela serait un peu du réchauffé. Personne n'en veut sérieusement ici, et les dirigeants communistes moins que les autres, j'en suis convaincu, sinon ils avaient belle de s'installer en 1945, il n'y aurait pas eu d'objection. Mais ils sont payés pour savoir qu'ils n'auraient rien pu faire du pouvoir qu'on leur aurait donné. Nous avons besoin de quelque chose, certes, pour respirer à nouveau. Mais ce n'est pas cela. Après ce

qui s'est passé en Russie, on ne peut pas plus être communistes ailleurs que là-bas, qu'on pouvait être républicain au XIXe siècle ailleurs qu'en France après la Terreur, Thermidor, le Directoire, Napoléon, Trafalgar, Moscou et Leipzig. Il n'y a que Sartre, sans doute, ici, pour en rêver, et encore avec l'espoir peut-être que le déluge sera pour après lui. Le communisme, chez nous, maintenant, ou bien ce sont des paroles en l'air, ou bien c'est une façon de continuer à vivre bourgeoisement, en se donnant le chic de ne pas avoir à en rougir.

Il n'est toujours, effectivement, qu'une séquelle de l'ancienne raison, donc de l'ancienne théologie. Et, en plus, dans le genre honteux, masqué, ambigu, comme on aime à dire. La raison et la science sont dans le parti, mais elles ne sont pas dans ses membres, ni nulle part ailleurs. Le système est dictatorial, avec extermination des hérésies, jugements passionnels, dialectique de la violence, mais sans la succession apostolique ou l'infaillibilité pontificale. Où est la médiation là dedans ? Il faut Jésus-Christ avec eux pour qu'il y ait plus de vérité dans ce que pensent deux ou trois individus réunis, formant déjà une Église, que dans ce qu'ils auraient pensé séparément. Mais où est le Saint-Esprit du communisme ? Non, nous sommes là, comme partout aujourd'hui, dans l'équivoque. Entre la raison de l'ancien temps et ce qui survit d'elle dans le marxisme et la phénoménologie, une dégradation s'est produite à la faveur d'une découverte, celle du transcendantal. Le mot était ingénieux. Ni transcendant, donc pas clérical, ni immanent, donc pas frivole non plus. Une garantie d'objectivité au fond de la subjectivité de chacun. Une sorte de lumière diffuse qui n'aurait pas besoin d'un soleil pour en provenir. Mais ce n'était qu'un crépuscule. La nuit est tombée ensuite très rapidement. Dans le cogito de Descartes, il y avait un contenu caché, les mathématiques, qui étaient tout de même un objet de communauté. Dans l'ego transcendantal, on n'a trouvé que des intentions. L'enfer en est pavé, comme on sait. Mais, même sans plaisanterie, tout le monde connaît les horreurs de l'amour maladroit et encombrant. On dirait Luther avec sa foi et les débordements. Si émouvant que ce soit, je préfère les résultats heureux.

Enfin, bref, la solitude s'est refermée sur la conscience. Il n'y a plus de communication.

Pourtant la conscience n'est pas vide, en effet, ni seulement un passage d'humeurs et de phantasmes. L'histoire n'est pas simplement ce qui arrive. On ne peut pas réduire la vie, qui est un raisonnement, à l'existence, qui n'est qu'une respiration, ni la vérité à la succession des événements, ni la pensée à une sorte de déroulement d'images dans la tête. Tous les instants de l'homme sont aussi des paroles, je dirai même : sont surtout des paroles, donc des propositions d'échange. Il y a un véritable contenu objectif commun à toutes les formes de cogito qu'on peut imaginer, c'est le langage, qui n'est pas l'ancienne raison puisqu'il est en mouvement, alors qu'elle voulait être immobile, qui est moins qu'elle en ce sens qu'il se prête à l'erreur et au mensonge, alors qu'elle se prétendait infaillible et intraitable, mais qui est aussi plus qu'elle, parce qu'il est partout présent, d'une manière sensible, matérielle presque, et qu'il ordonne finalement jusqu'à nos caprices, alors qu'elle s'exerçait uniquement aux heures privilégiées où nous faisons un effort pour lier une idée à une autre. L'ancienne raison n'était en somme que le langage parfait. Ce dont nous avons besoin, c'est d'un maître qui nous aide dans nos imperfections. Il suffirait, je crois, pour redonner une structure à notre esprit occidental, de rassembler les critiques que la philosophie moderne a faites à l'ancienne raison : que nos concepts, ou nos paroles, comme on voudra, sont des indications plutôt que des sentences, des règles plutôt que des lois, des promesses plutôt que des cadeaux (Leibnitz), que notre connaissance est expérimentale et non pas déductive (Kant), que notre réflexion est plus dialectique que rhétorique (Hegel), que ce que nous disons est toujours suspect d'arrière-pensées ou de mauvaise foi (Pascal, Nietzsche), à la condition d'ajouter que, cependant, le langage est, par sa nature et par ses fonctions, l'instrument d'une logique implacable, sans doute celle de la vie, qui ramène tôt ou tard tous nos gestes dans l'accomplissement de la justice. Ce ne serait pas évidemment une sorte de réduction à la pure et simple *Sachlichkeit*, comme Wittgenstein semblait le demander il y a trente ans, elle est trop pauvre, ou comme il en apparaît

trop d'exemples dans les dialogues du roman américain, mais une volonté de soumettre toute conversation, à plus forte raison toute discussion, toute négociation, toute écriture, aux méthodes de prudence et de précision qui ont si bien réussi aux mathématiciens. Beaucoup de rigueur et d'humilité ensemble fonderait une liberté d'expression qui n'oublierait jamais sa responsabilité et n'abandonnerait en aucun cas le souci de se faire applicable aux besoins de l'existence. Pour nos préjugés occidentaux, il faut ajouter la patience au goût de l'exactitude, car s'il est nécessaire de lutter sans cesse contre le mensonge, il faut savoir aussi que le passage par l'erreur est inévitable. Mais j'irais jusqu'à croire, comme Dostoïevski, que le mensonge, lui-même, est finalement impossible.

Nous n'avons plus envie de nous donner tant de mal. Nous aurions besoin, en somme, d'une longue récréation. Alors nous attendons. Ce que nous aimerions, c'est qu'on nous apporte une doctrine toute faite, juste à notre goût, qui ne meurtrisse aucune de nos méfiances, qui ne dérange aucune de nos habitudes et qui nous sorte en même temps de notre ennui. Après tout, pourquoi pas ? On gâte bien les enfants et ceux qu'on adore. Pourquoi ce ne serait pas nous ? La vie n'a peut-être de sens que si elle est commode. Seulement, ça n'arrive pas. C'est tout ce que je veux dire depuis tant de pages que je m'escrime à mettre un peu de clarté dans nos chicanes d'à présent. La vie n'est pas neutre. Le raisonnement non plus. Rien n'est gratuit. Rien n'est neutre. On se demande même pourquoi ce mot existe, si ce n'est pas pour signifier, non pas que ce n'est ni l'un ni l'autre, comme on le dirait d'après le latin, mais simplement qu'on ne sait pas encore bien ce que c'est et que cependant c'est inévitablement quelque chose.

Dans l'ordre de la connaissance, la neutralité est impossible. Ne rien prévoir, parce que ce n'est jamais sûr, ne prendre aucun parti, donc, pour ne pas se tromper, attendre qu'un événement se produise pour se dire que c'était le seul qui pouvait se produire, est le meilleur moyen d'être toujours vaincu. On arrive après la bataille, on ne peut plus faire attention qu'à elle, et il y en a déjà une nouvelle qui se prépare, pour laquelle on sera désarmé. Ne croire possible que ce qui est arrivé,

ne vouloir entendre parler que de cela, qui seul a l'air d'être certain, essayer même de le penser, c'est ne rien saisir du tout. Ce qui s'est produit n'est plus. Ce n'est même pas un objet de réflexion, c'est une fuite vers le néant. Le seul objet est l'avenir, ou tout ce qui est hors du temps, c'est-à-dire la parole. Le seul sens d'un mot est ce qu'il prépare, promet, ordonne, appelle, provoque, met en branle. La seule objectivité est la lutte contre le mal, c'est-à-dire l'entreprise de la justice et du bonheur ensemble. C'est une entreprise hasardeuse, naturellement, on risque toujours de faire le mal en voulant faire le bien, mais il n'y a pas d'autre solution, et nous avons tout de même le raisonnement pour nous guider. Les autres solutions sont encore plus dangereuses. Par exemple, on pourrait croire que le seul avenir certain est la mort, que donc le seul véritable objet de la pensée est la mort, donc l'abandon à l'indifférence et à l'immobilité. Mais d'abord quand on parle de la mort on ne sait jamais de quoi on parle, puisqu'on ne sait pas ce qu'on devient quand on meurt. On ne peut donc pas vivre pour après la mort. Quant à fournir à la mort sa part dans la vie, il n'y a guère à s'en préoccuper, elle la prend bien toute seule, l'usure, l'oubli, la parole. Parler signifie, en effet, qu'on sacrifie l'existence à ce qu'on dit d'elle. Comme il n'y aurait qu'un moyen de la sauver, qui serait de renoncer à ce rite, il faut admettre que nous faisons à chaque instant, de toute façon, tout ce que nous pouvons faire pour la mort, et que notre souci naturel est plutôt de nous défendre constamment contre ses entreprises, sans oublier toutefois qu'en assurant le passage de l'existence à la vie, qui est aussi le mouvement qui fait venir la parole, elle sert, comme ce mouvement lui-même, à nous délivrer de la folie, qui est dans l'attachement à l'existence, pour nous donner la raison de vivre, qui est dans l'exercice de la vérité.

Lorsque nous disons ici que le monde d'aujourd'hui est fou, nous parlons à l'envers. Ce n'est pas lui qui est fou parce qu'il a inventé la bombe atomique. La bombe atomique n'est que le ennième coup de poing après celui qui a été inventé par les hommes des grottes et des forêts. C'est nous qui sommes fous, parce que nous ne l'avons pas inventée et que nous nous sommes pour

ainsi dire retirés dans un cabanon en croyant que là nous n'aurions plus peur de rien. Mais nous avons peur quand même, et c'est logique. Le seul endroit où l'on est garanti, et peut-être encore, de tout ce qui arrive d'affreux dans l'existence est la tombe. La seule façon de n'avoir peur de rien est de penser à autre chose, c'est-à-dire au lendemain.

Nous n'avons été si malheureux en France depuis une centaine d'années, notre littérature n'a été si triste, que parce que nous n'avons guère eu que des déceptions pendant ce temps, la République difficile, le socialisme en panne, les richesses envolées, les guerres mal conduites. Et nous n'avons rien acquis, ou presque. Il faut pourtant dire tout de même : presque, car nous y avons gagné d'apprendre à parler et à écrire plus simplement. C'est notre chance pour l'avenir. Nous avons laissé tomber le genre enseignant dans la littérature, le prêchi prêcha, la période, et un peu avec, aussi, le goût de la domination. Il est vrai que nous avons ramassé, cependant, un peu trop de psychologie et de magie. Ce sont les nouveaux modes de la vulgarité, une sorte de manière sournoise pour posséder par le dedans, à la place des disciplines. Mais on n'a rien sans rien. L'essentiel est que nous avons baissé le ton. Pour abattre les prétentions bourgeoises, certes. Seulement le résultat est que nous faisons, tout de même, un peu plus modestes, un peu plus copains de travaux forcés et de misère. Si nous pouvions retrouver en plus le désir de communiquer, sortir de nos solitudes hautaines, le bilan serait largement positif. Je suis pour la langue parlée. Avec elle, au moins, on peut espérer que la vie se fera son chemin. Lorsqu'on ne compte plus assez sur la raison pour mettre de l'ordre, on n'a plus de recours que dans le genre ortie, si l'on ne veut pas basculer définitivement de la végétation dans la peur de la mort, et, par conséquent, dans ce qui ne peut plus être, alors, que l'attente du néant.

J'aimerais donc que le raisonnement repousse au plus tôt chez nous, parce que j'ai peur que, sans lui, avec l'ortie pour modèle, nous ayons beaucoup à endurer. Si l'histoire continue à faire son travail sans que nous nous en mêlions, les forces sont actuellement les suivantes : l'Allemagne occidentale est surpeuplée ; une bonne partie de nos campagnes sont à moitié

désertes, parce que la terre y est trop morcelée et pas assez fertile pour les rendements d'aujourd'hui ; de nos deux industries, l'allemande et la française, c'est l'allemande qui a toujours été la plus moderne et par conséquent qui menace toujours d'être la plus puissante ; nous perdons peu à peu nos colonies ; la grande plaine du Nord, qui va de la Loire aux forêts de la Lituanie, de la Pologne et de la Russie, restera difficilement neutre à cause de l'instabilité allemande et polonaise ; les guerres de 1918, et surtout de 1939-1945, ont déjà produit dans ce vaste pays ouvert à tous les vents des brassages et des mélanges de peuples impressionnants ; on dirait qu'il appelle les migrations et les épreuves ; il n'est en effet protégé par rien, les montagnes ou les océans ne comptent plus guère, il n'en a pas d'assez hautes ou d'assez immenses pour pouvoir s'enfermer chez soi ; et surtout il n'a plus l'âme ferme ; au contraire, il est comme une zone vide dans la carte des civilisations actuelles, une sorte de tache blanche ou grise, sur laquelle les conquérants auront envie de poser le doigt pour marquer que c'est là qu'il faut qu'ils aillent dévaster, sévir et jouir. La faiblesse attire l'humiliation. Et c'est peut-être aussi comme un jugement de la vie, ou de l'esprit, que ceux qui s'abandonnent doivent subir jusqu'au bout les conséquences de leur démission, pour y découvrir toutes nues les raisons qu'ils ont de vouloir vivre ou mourir.

Nous pourrions faire de ce pays le lieu d'une entreprise nouvelle : la résurrection sous une autre forme d'une civilisation qui s'épuise. Une erreur de logique y a été commise. Avec Leibniz, on a commencé à distinguer chez nous les vérités nécessaires et les vérités de fait. Puis, pour ramener à l'unité, on a abandonné les vérités nécessaires et on n'a plus conservé que les vérités de fait. Mais cette deuxième notion est contradictoire. Un fait ne peut être ni vrai ni faux. Et même, en vérité, il n'y a pas de fait, il n'y a que l'idée qu'on se fait de ce qui arrive. Dans la connaissance, tout n'est qu'opinions, les unes plus exactes, les autres moins. Certaines en contestent d'autres, comme l'apparition d'une étoile à un endroit où on ne l'attendait pas. Mais c'est qu'on l'attendait mal. Une mesure contredit la formule ? Il faut changer la formule, un point c'est tout. Ce n'est pas toujours facile,

bien sûr. Mais c'est en cela que consiste la pensée et en rien d'autre : rectifier le vocabulaire jusqu'à ce qu'il tombe juste. On a eu tendance, au contraire, et de plus en plus ces derniers temps, à diviniser le fait, pour humilier la pensée. N'est vrai que ce qu'on ne comprend pas. Le reste est banal et ennuyeux. Ce n'est pas faux en ce sens qu'il n'y a d'intéressant que ce qu'on ne comprend pas. Mais c'est parce qu'on ressent alors le vif besoin de comprendre : soudain se manifeste une raison de vivre. Ce n'est pas pour signifier qu'il ne faut pas chercher à comprendre, qu'il faut seulement se laisser absorber par la passion. A moins alors de renoncer complètement à parler ? Le contingent n'a aucun droit particulier : il n'a pour lui que l'existence, c'est-à-dire encore l'occasion de la parole, la provocation à la parole. En le nommant vérité, on a confondu ce à propos de quoi nous parlons et la vertu commune à toute parole, qui fait sortir du fugitif ce qu'elle énonce pour l'introduire dans le temps de la connaissance. Non, l'essentiel est toujours le mouvement entre ce qui est dit et ce qui n'est pas dit ; la poussée de ce qui n'est pas dit et qui veut l'être ; le raisonnement qui veut faire de ce qui est dit un ordre cohérent et applicable à tout ce qui doit être dit, mais qui ne l'est peut-être pas encore ; enfin, par-dessus tout, la possibilité qui nous est donnée avec la parole de nous gouverner et de gouverner l'existence ; je dirai même la nécessité où nous sommes de nous gouverner pour vivre, sous peine de n'exister que pour mourir.

La philosophie s'est ainsi ruinée elle-même et beaucoup sous l'influence de l'idéalisme allemand. Après Kant, s'il avait réussi, il aurait dû ne plus y avoir que de la science, son fondement étant assuré, la métaphysique étant condamnée. Mais l'art subsistait, prospérait même, envahissait peu à peu la pensée. On espérait y trouver un moyen d'accès à la vérité de fait, que la science, trop incertaine, semblait masquer. La formule de la phénoménologie, *zur Sache selbst*, « directement à l'objet », est au fond une formule de l'esthétique : s'ouvrir à tout ce qui se présente, se laisser envahir par les impressions, pour qu'elles disent elles-même ce qu'elles auraient à dire et qui serait incontestable. Mais elles n'ont rien à dire. C'est le langage qui parle, parce que c'est en lui que sont les significations. On a été pris au piège.

En particulier, plus d'enseignement possible. L'histoire, si elle n'est pas une science, ne veut rien dire. A quoi bon raconter des événements sur lesquels nous n'aurions aucune prise ? Et, si elle est une science, elle n'est plus de l'histoire seulement, elle est une philosophie. Mais, pour qu'elle soit une philosophie, il faut que la philosophie soit possible. Autrement dit, il faut que le raisonnement soit possible. Il faut que nous soyons définis, à nouveau, comme des êtres raisonnables. Essayer de connaître sans être convaincus que la connaissance est un moyen de domination, et le plus sûr, est ou bien contradictoire, ou bien désespérant. Si l'enseignement n'est pas une communication de connaissance, mais une simple conversation éclairée, il est de même inutile et épuisant. Or il n'y a connaissance que là où il y a connaissance de la vérité, et non pas simplement recherche de la vérité. La vie veut avoir et posséder, non pas simplement se mouvoir et ne faire que perdre ou se perdre au fur et à mesure qu'elle se déplace: Pour se contenter de la recherche de la vérité, qui est le thème actuel de notre héroïsme, il faut être mystique et croire, avec saint Paul, qu'après la mort nous verrons la vérité face à face, après l'avoir méritée. Mais la mériter, on ne le peut que si on la connaît. Les marxistes disent que c'est une imposture. Il n'y a pas de troisième solution.

La vieille raison nous a marqués. Ce qui nous vient par hasard, comme par grâce, ne nous fait pas plaisir, nous fait peur au contraire : ce n'est pas sûr. Le nihilisme nous a marqués : nous ne pensons plus que nous serions capables d'aimer quelqu'un d'autre plus que nous-mêmes ou même autant : c'est une solitude et une méfiance terribles. Le communisme nous a marqués : nous savons que d'autres souffrent, quand nous ne souffrons pas, et nous voulons empêcher cela, pour pouvoir être enfin insouciants.

Nos pères, eux, croyaient encore à l'enseignement et à la morale. Le drame du mien s'est produit pendant l'autre guerre. Les bacheliers n'étaient pas nécessairement des chefs au front. Il en a été blessé comme d'une injustice. Je m'y suis soumis comme à une vérité. Et depuis j'ai compris, grâce à cela, pourquoi les élèves à l'école ne veulent plus écouter, pourquoi les maîtres ne veulent plus parler, pourquoi finalement l'on écrit des

livres, à présent, pour dire que les livres ne servent à rien. C'est que la science ne s'arrête pas. Après une hypothèse, c'en est une autre, pour ainsi dire sans fin. Comment se fier à ce qui est dit un jour, puisque demain ce sera différent ? Nous devrions nous dire, au contraire, que cette recherche ne porte que sur les moyens, que le principe, cependant, reste immuable ; la nécessité de connaître parce que la connaissance est un instrument indispensable ; et surtout le besoin d'être heureux. Mais nous avons douté de la vie, alors que nous n'avions à douter que de notre science de la vie. Ce n'est pas pareil. D'autres écoles sur le modèle de ce qui se faisait dans l'Asie avant sa récente conversion à la science et au marxisme, ne nous conviendraient pas. Nous ne pouvons guère nous convertir, nous, à ce qui nous contredit si absolument. A moins d'adopter un autre mode d'existence, celui du mendiant, du nomade, ou du jardinier ? Mais sans doute on essayerait encore de conserver là-dedans un peu d'aspirine ou de téléphone pour les mauvais moments. Quant à la poésie, elle demeure en l'air, tant qu'elle n'est soutenue que par le genre de vie artiste dans une société qu'elle méprise, tout en continuant à lui appartenir. Notre enseignement n'enseigne plus que le passé, avec une nuance de dépit en plus. Car il sait bien aussi qu'en même temps il laisse à ce qui est à côté, les livres, les camarades, l'époque, etc., le soin d'entretenir le mouvement. C'est sûrement qu'il faut en changer. Mais pour en changer il faut avoir un autre postulat touchant la vie. Ce n'est probablement pas encore le moment. Car nous avons encore auparavant à achever de détruire ce qui nous gêne : les différences, l'individu, la personne, pour reconstituer le fondement de toute communication, qui est l'impersonnel. Je ne parle même pas trop des nationalismes, là, car ils ne sont qu'une conséquence, bien qu'ils repoussent toujours comme du chiendent. Mais c'est parce que le reste ne veut pas céder. Nous avons effectivement besoin de retrouver l'impersonnel, comme les Grecs avaient besoin, de temps en temps, de toucher à nouveau la terre de leurs pieds. Le XIXe siècle a cru y parvenir par la suppression de la propriété. Mais c'est un échec finalement. La propriété est en nous avant d'être le ressort de notre conduite. Et c'est parce que nous voulons vivre.

La vie est un avoir, je l'ai déjà dit, on ne peut pas faire d'elle un être. Mais alors qu'est-ce donc qu'elle doit avoir pour rester la vie qui bouge sans tomber cependant dans l'odieuse possession qui est la loi de la jungle ? Avant nous, les théologiens ont toujours répondu : ce que vous avez et devez avoir, ce n'est qu'en location. Il y a de cela dans l'insécurité des maîtres soviétiques, qui rachète un peu la férocité de leur tyrannie. Mais la solution soviétique est trop dure, trop mystique, justement, pour notre goût. Même Jéhovah n'a pas pu tenir chez nous, il a fallu qu'on lui marchande un peu de miséricorde. Notre attachement à la logique, malgré la tentation dialectique, dit que nous ne pouvons pas nous passer d'une morale. Autant dire qu'il faut que nous rétablissions quelque chose à la place de ce qu'on appelait autrefois la raison.

Je ne crois pas qu'on puisse fonder la société des hommes, qui respirent et qui parlent, sur la simple appartenance à une communauté dite spirituelle, dont les membres seraient libres parce qu'ils seraient déjà comme morts, à l'abri de la violence, ne faisant plus que parler, et respirer, naturellement. Pour parler, certes, il faut avoir passé par l'obéissance à la mort, qui est une sorte d'initiation, et c'est en vérité le seul moyen qu'on ait d'apprendre à bien parler. Mais la parole est également une servitude qui ramène dans la vie et dans ses malentendus. Il est bon de ne pas être immodeste lorsqu'on n'a rien à dire, pour ne pas sonner creux, mais il est préférable, lorsqu'on parle, d'avoir quelque chose à dire, qui serve à mettre de l'ordre dans notre folie. Or, cela, on n'y arrive qu'en vivant. Ce n'est qu'en se débattant, qu'on aperçoit la multitude des conditions qui sont nécessaires pour que les mots portent. Il faut qu'ils soient justes, bien sûr, mais il faut aussi qu'on les écoute. C'est ce que nous a appris le nihilisme. Il n'y a de solitude, à proprement parler, que lorsqu'on ne veut plus s'entendre. Car on le pourrait toujours, si on voulait. Lorsque l'homme décide de se fermer à la communication, qu'est-ce qui peut bien lui faire entendre raison ?

Mallarmé avait senti la gravité de cette question, je pense. Sinon pourquoi son ambition de redonner un sens aux mots de la tribu ? De son temps, la mauvaise

volonté gagnait déjà. Mais est-il suffisant de bien écrire ? Autrefois, on avait confiance. Un homme de génie arriverait. Il inventerait une nouvelle doctrine. Les conséquences suivraient, tôt ou tard. Voilà pourquoi, sans doute, la dialectique s'est mise à enseigner qu'il faut tout simplement de la patience. Les événements se chargent de faire mûrir les situations, comme on dit. Mais c'est donc qu'ils obéissent à une logique. Pourquoi ne pas essayer de la connaître, afin de gouverner au lieu de subir ? C'est ce que les bolcheviks ont redécouvert. Pour qu'il y ait communication, il faut qu'il y ait un corps social uni, ce que j'ai appelé tout à l'heure un postulat collectif. Le parti en est la forme. L'individu seul dans son coin ne peut pas établir une signification. Il y faut une communauté. C'est logique. On ne s'entend pas tout seul, on s'entend à plusieurs. Ainsi Luther aurait commis la première faute ? On ne peut s'opposer qu'en restant dedans. Sinon, si l'on s'oppose du dehors, c'est qu'il faudra, un jour, changer jusqu'à la vie, comme si l'on pouvait la recréer à partir de l'esprit tout court. En fait, c'est justement ce dernier fil que le nihilisme a cassé. Et déjà il était trop mince.

Tant que la vie résiste à la transformation radicale, s'opposer du dehors signifie qu'on en appelle au jugement de Dieu, ou bien, dans le vocabulaire actuel, à celui de l'histoire ; mais quelle est la différence ? Toute revendication n'est alors qu'une prière adressée au maître des destinées, quel qu'il soit, une lettre du genre (sur l'enveloppe) : oncle Vania à la campagne, comme il arrivait d'en envoyer aux paysans russes un peu naïfs. D'autre part, s'opposer du dedans, c'est risquer de trop subir et de nouveau faire passer l'histoire avant soi, ou bien Dieu pareillement. Dans les deux cas, l'individu est malmené, sauf s'il croit à la justice de Dieu et que c'est d'en haut qu'en dernier ressort l'histoire est conduite ; car alors il a son recours dans une autre vie. Mais une foi de cette sorte ne peut subsister que sur le goût et le besoin de la communication. Autrement, l'individu ne peut se sentir qu'ou bien seul, ou bien opprimé. Ou bien encore les deux ensemble, comme aujourd'hui. Mais alors c'est parce que les mots n'ont plus aucun sens. Car, si l'on est seul, on ne peut pas être opprimé, sauf par soi-même, et inversement. Ces deux sentiments,

toutefois, lorsqu'ils sont ainsi poussés à l'absolu par l'expression, même s'ils ne sont pas confondus en une seule réprobation, ne peuvent être que faux. Car on n'est jamais seul et l'on n'est jamais non plus totalement opprimé, tant qu'on parle. Parler, sans le recours à Dieu, c'est, chaque fois qu'on réclame, se considérer comme dans l'obligation de proposer en même temps les moyens d'obtenir ce qu'on demande, sinon la parole reste une prière comme précédemment. Parler est donc, alors, une science, avec la structure d'une entreprise collective. Il n'y a en vérité, qu'une situation sans issue : c'est celle qui résulte du refus de communiquer. On dit maintenant volontiers que le monde n'est que violence, pour justifier ce refus. Mais ne pourrait-on pas dire aussi bien que la violence est là à cause de ce refus ? Cependant de quelle façon peut-on imaginer que se résolve une telle situation ? Loup parmi les loups, c'est tuer ou être tué, dans le silence, comme disait Vigny, qui ne devait pas bien voir que c'était une parole en l'air. Ou bien il faut admettre que mal parler est pire que le silence, ce qui paraît vrai, pratiquement, et qui serait vrai, s'il était possible de toujours mal parler, ou même longtemps. Mais c'est impossible. De quelque côté qu'on se tourne, on n'aperçoit qu'une solution : apprendre à bien parler, autrement dit, devenir raisonnable.

La résistance est forte. On en a marre de la raison, on en a marre de la morale, comme on en a eu marre de Dieu, pour commencer. Ça donne trop de mal. On est obligé de les refaire tout le temps, au fur et à mesure qu'ils se défont. Comme l'homme cultivé finit par croire qu'il a fait lui-même tout le travail qui s'est fait depuis le commencement du monde, c'est accablant. Oui, mais le contraire est encore pire. Le contraire, c'est, en somme, ne plus pouvoir vivre du tout. Comment donc, alors, rétablir le langage ? Comment, en un mot, ramener un peu de chaleur dans la pensée ?

Nous aimerions pouvoir emprunter la recette à l'un ou l'autre de nos voisins. C'est pourquoi les uns sont pour le travaillisme, les autres pour le communisme, les autres pour le capitalisme du genre américain. Il y en a même qui mettent leur principal espoir en Tito. Enfin, le reste, c'est-à-dire tous ceux qui dédaignent la vie

publique et ne jurent que par la vie intérieure, se feraient volontiers hindous ou chinois du tao, ou japonais du zen, ou musulmans. On n'en est pas encore à vouloir se convertir à l'esprit nègre ou aztèque ou canaque, mais ça peut venir. Il y a des amateurs pour Tahiti, en tout cas.

Moi, je pense que, s'il y a un parti raisonnable pour nous, c'est de rester dans notre coin nihiliste. Il est bien délimité. C'est ce qu'on appelle la civilisation occidentale, le lieu des guerres de religion, là où, à force de se battre, les différentes définitions de Dieu se sont détruites l'une l'autre. Tout le reste du monde croit à quelque chose. S'adresser aux autres, ce serait comme pour une transfusion de sang, qui nous serait fort utile, certes, mais comment la faire à distance ? Je n'ai que de la méfiance pour les sociétés d'esprits, et pour les entreprises d'éducation à la manière de notre histoire marocaine. Je préfère les contacts entre proches. Quand on arrive à s'arranger entre cousins, ou frères, on a des chances pour savoir s'y prendre avec les autres aussi. Comment voulez-vous marier la France et la Russie, malgré l'attrait que la Russie exerce sur nous, mais qui n'est pas tout à fait réciproque ? Ce serait bien, j'en suis sûr, ou du moins si j'en juge par mon expérience. Nous avons beaucoup à apprendre de la générosité et de la probité avec laquelle les Russes abordent la vie. Eux, de leur côté, pourraient sérieusement gagner en précision à nous regarder fignoler nos champs et nos outils. Mais c'est trop loin. Il faut traverser l'Allemagne, géographiquement et philosophiquement. Les Anglais et les Américains viennent par ici surtout en combattants et en hommes d'affaires, je dirais presque en bourgeois, sans y mettre de mauvaise intention. Mais je n'en ai jamais vu dans les campagnes où je vais. En plus, ils sont pour l'empirisme. Nous, nous ne pouvons pas nous passer de la métaphysique. La Bible ne nous suffit pas. A part cela, et les émigrés politiques, nous avons surtout dans nos pays des Italiens, des Espagnols, des Polonais, quelques Belges et quelques Allemands, des Arabes aussi, bien sûr, mais ils ne se mélangent pas à nous, ou peu. Avec l'Allemagne, exceptionnellement, en plus de notre chicane quotidienne, militaire et philosophique, qui dure depuis deux siècles et qui a créé

entre nous une sorte d'intimité, même si elle est hargneuse, nous avons un trait d'union, qui est l'Alsace, et quelques occupations respectives. C'est avec elle qu'il faut essayer s'il y a moyen de s'entendre entre parents qui se détestent. Si c'est impossible, le langage ne servira jamais à rien.

Je ne parle pas d'une réconciliation. Au point où nous en sommes, ce mot n'a plus de sens dans nos rapports. On ne réconcilie que des personnes distinctes, qui veulent s'accorder sans renoncer à leur quant à soi. Vous voyez ce que je veux dire ? La réconciliation est un contrat, même quand c'est des sentiments. Mais on ne réconcilie plus ce qui n'existe pas, ce qui n'a ni forme ni contours définis, on le fond, on le confond dans l'indétermination, par un simple touillage, comme on dit chez nous, lorsqu'on fait les confitures ou la bouillie. On lie deux pierres avec du ciment pour faire un pan de mur, mais avec de la chaux et du sable, du plâtre délayé dans de l'eau, on ne peut faire que du mortier. C'est également ce qui se passe lorsqu'un homme et une femme couchent ensemble et que de là naît un gosse.

On n'a pas trouvé d'autre moyen dans l'ordre biologique. Dans le domaine de l'esprit, c'est pareil. On pourrait peut-être penser à un pardon réciproque et sans réticence. Mais, pardonner, c'est effacer, et que l'oubli soit tel qu'on puisse recommencer à vivre comme si rien ne s'était passé, donc sur du complètement neuf. Cela revient au même.

S'il n'y a plus de nation française à proprement parler, il ne peut pas plus y avoir de nation allemande, celle-ci en particulier dans l'état où elle est maintenant, ni de nation belge ou italienne, ou hollandaise ou même espagnole, bien que l'Espagne soit restée à l'écart des bouleversements internationaux des quinze dernières années. Tout ce monde-là se tient. C'est l'ensemble de la théologie catholique, y compris naturellement la branche protestante, et l'athéisme, ou plutôt le laïcisme de gauche, socialiste et syndicaliste, qui n'en sont que des dérivés. Depuis des siècles, les éléments de cette théologie s'observent, se contestent, se brouillent, se raccommodent et, comme les enfants d'une nombreuse famille, ne savent plus cousiner après la mort des

grands-parents. En plus, il y a les oncles qui ont émigré et qui n'écrivent plus guère que de loin en loin, sans avoir grand-chose à dire. Dans un cas pareil, si l'on veut éviter la vente aux enchères sur licitation, il faut remettre tout en commun, refaire une grande exploitation, en forçant un peu au besoin ceux qui s'obstineraient à s'accrocher à leurs parcelles, qui sont devenues insuffisantes pour les faire vivre. Quand je dis remettre tout en commun, c'est bien le mot que je voulais employer. Il ne s'agit pas de conclure des alliances ou des associations d'intérêts, d'aménager des pools ou de rafistoler la baraque qui tombe en ruine. Chercher des institutions qui réunissent ce qui s'est séparé serait également vain. On ne refait pas une forêt avec des arbres abattus. On bazarde le bois, ou on le scie, puis, avec l'argent, on redéfriche et on replante. Les institutions, ça se combine à l'aide d'un raisonnement qui part d'une idée de la raison. Quand il n'y a plus d'idée de la raison pour servir de principe, il faut d'abord commencer par en refaire une. Sinon, tout reste en l'air.

Il doit résulter de mon argumentation, si elle se tient, que la cause principale de notre faillite, en Europe occidentale, a été la guerre philosophique franco-allemande, dans laquelle les deux adversaires se sont tués l'un l'autre. Par un entêtement fort compréhensible, mais dérisoire, la France, aujourd'hui, espère encore trouver dans l'idéalisme allemand, qui l'a écrasée, de quoi se reprendre, et la philosophie allemande, un peu affolée par la dévastation qu'elle a produite, compte sur l'ancien bon sens français pour qu'il lui enseigne un truc pour s'en sortir. Les autres attendent en essayant de ne pas mourir trop tôt de la peste qui gagne. En dehors de ce qui est corrompu par le nihilisme, et la culture, qu'on administre à haute dose pour masquer les dégâts, ce qu'on appelle la gauche croit avoir conservé une notion de la vérité et pouvoir se vanter de connaître les moyens du salut. Mais c'est une imposture. Car cette notion est uniquement négative : est à réprouver tout ce qui empêche d'être libres, et nous savons pour sûr que nous ne sommes pas libres dans la façon que nous avons de vivre. Mais il n'y a là dedans de certain que le sentiment de manque, c'est-à-dire une installation dans l'irréel. On pleure, on accuse : « Je ne suis pas aimé. »

Mais, quant à dire à quelqu'un ou à quelque chose de précis : « Je veux que tu m'aimes », ce serait aller trop loin. Car, alors, on s'apercevrait que le besoin, ainsi formulé, n'est qu'une opinion, hasardeuse, donc, et que cette opinion n'aurait des chances d'être vraie que si elle avait été, d'abord, correctement raisonnée. Quoi qu'on fasse, tout ramène à la nécessité de principes communs. La tristesse de Jaspers ne suffit pas à les ressusciter. Pourquoi, dit-il, a-t-on abandonné la raison du XVIII[e] siècle, qui n'était pas si mauvaise ? Mais c'est parce qu'il fallait avoir mieux, tout simplement. Allons-nous renoncer à nos ambitions pour qu'elles ne nous accablent plus ? Mais c'est même impossible, elles repoussent ailleurs et nous retombent dessus. Timidement, parce qu'on va rire, avec la conviction, pourtant, que c'est la seule issue, je propose que, pour leur part, les Français, en réfléchissant sur le langage, comprennent ce qu'il y a de transcendant en lui, donc dans la vie publique. Ce n'était pas clair pour nos classiques, car la raison pouvait passer chez eux pour un mode de pensée individuelle. Et que les Allemands, de leur côté, s'efforcent de voir, par la même méthode, que leur tout, différent de la somme de ses parties, n'est pas ineffable, qu'on peut donc raisonner sur les conditions de la vie en société, sans qu'il soit nécessaire de les fonder sur une mythologie. Cela seul me paraît pouvoir rétablir le culte de la parole juste, particulièrement celui de la parole donnée, et rendre possible la communication. En tout cas, dans mon expérience, qui a été attentive, je n'ai rien découvert d'autre.

Encore un mot : cette méditation n'est pas à concevoir dans le recueillement du laboratoire, mais dans les embarras de la vie quotidienne. Je suis pour la suppression des frontières en Europe occidentale, pour le mélange des peuples, pour la convocation d'États généraux dans cette nouvelle formation, disons politique, avec comme premier objectif la volonté d'établir un droit pénal commun et de ne pas se laisser faire par la dialectique. D'ici que nos petits-enfants soient grands, il se bricolera bien là dedans une ou deux langues communes et une logique ensuite. Que demander de plus ? Ou bien, alors, s'occuper uniquement des femmes, comme on fait ?

Je crois que, si nous ne nous y mettons pas nous-mêmes, c'est ce que l'histoire fera de nous au cours des prochains bouleversements, inévitables, en Europe, émeutes ou guerres civiles.

Une objection, sûrement : on n'a pas le temps, on est pressé, la guerre atomique est à nos portes, il faut une solution plus rapide, se décider pour le communisme ou pour l'Amérique tout de suite. D'abord, ce serait le meilleur moyen de perdre le temps qu'on ne croit pas avoir. Ensuite, rien ne presse, en vérité. Certes, il y a une menace de mort sur nous, qui pourrait nous jeter dans le tragique, comme on dit. Mais elle est d'origine plus intérieure qu'extérieure. Je pense même qu'avec un peu moins de négligence, un peu moins de snobisme et un peu plus de bon sens, nous pourrions n'avoir qu'un drame à dénouer et relativement simple. Il suffirait de se mettre à raisonner un peu, au lieu de faire confiance à la magie. En particulier, par exemple, il n'est pas honnête de croire qu'on surmontera l'idéalisme allemand avec du surréalisme ou de l'existentialisme, qui n'en sont que des dérivés. Mais ne lâchons pas, cependant, l'histoire de la guerre future. Elle ne nous paraît probable aujourd'hui que parce qu'elle nous fait peur. Seulement, nous avons peur de tout. Et, d'autre part, nous n'avons aucun moyen de savoir si elle est probable ou non. D'ailleurs, la guerre n'est jamais probable que pour celui qui a la tentation de la déclencher. Les autres ne peuvent que la craindre, ou ne pas y croire, à moins qu'ils se décident un jour à la vouloir, eux aussi, pour ne plus en avoir peur ou pour ne plus risquer de se tromper. En France, nous n'avons pas cru à la guerre de 1914 ni à celle de 1939. L'Angleterre et la Russie, non plus, sauf peut-être à la dernière minute, quand elle était déjà presque là. A présent, nous sommes tellement en dehors des données que nous ne pouvons avoir sur le développement du conflit Amérique-Russie que des préjugés. Mieux vaut donc se conduire comme si la guerre ne devait pas avoir lieu bientôt. En plus, c'est ma conviction. Je crois que les rapports de force ne sont pas calculables, parce que les forces ne sont pas comparables. L'Amérique est très puissante industriellement, d'où son avance en atomisme, la Russie est très puissante démagogiquement, d'où son influence en Asie et chez

nous. Seulement on ne se bat pas directement entre bombes atomiques et discours de meetings. C'est plutôt la guerre froide qui est logique dans un cas pareil. Mais, ma conviction mise à part, et puisque nous sommes hors du coup, un paysan, une fois les précautions prises, ne se casse pas la tête pour la grêle, la gelée, ou la bourrasque qui peuvent venir à un mauvais moment, il sème, il plante, il fume, il bine, il arrose, comme si la récolte devait être bonne. Je ne vois pas le moyen de faire autrement. On n'a jamais sérieusement pensé qu'il vaudrait mieux laisser les champs en friche sous prétexte qu'ils pourraient être dévastés sans qu'on s'y soit attendu. Nous sommes des boursiers en sursis d'embauche, faisons notre métier d'étudiants. Nous savons une chose pour sûr, c'est que notre peuple est désespéré. Il sent qu'il ne va plus nulle part. Mais on ne peut pas le lui reprocher. Il n'entend que des bêtises. Comment voulez-vous qu'il ne les prenne pas au sérieux, il faut bien qu'il prenne quelque chose au sérieux, tout en se méfiant, parce qu'il n'est pas idiot ? Tout n'est pas faux, non plus, dans le nihilisme. Il n'y a même de faux en lui que son absolutisme, si l'on peut dire. On se figure qu'il est un état de la raison, alors qu'il n'est qu'un moment du raisonnement, une sorte de passage par le doute méthodique. Les amateurs de cogito, on ne peut pas définir autrement l'Europe occidentale, qui marine encore tout entière dans celui de Descartes et dans ses conséquences, n'ont qu'à refaire ensemble le leur, d'aujourd'hui, et ils trouveront. Mais, essayer d'en faire l'économie, ce serait, à mon avis, payer plus cher qu'il coûterait.

BRICE PARAIN

RECHERCHES

JOUBERT

I

Que nous pensions à Joubert comme à un écrivain qui nous est proche, plus proche que les grands noms littéraires dont il fut le contemporain, ce n'est pas seulement à l'obscurité. d'ailleurs distinguée, sous laquelle il vécut, mourut, puis survécut, que nous en sommes redevables. Il ne suffit pas d'être de son vivant un nom faiblement éclairé pour rayonner, comme l'espérait Stendhal, un ou deux siècles plus tard. Il ne suffit même pas à une grande œuvre d'être grande et de s'affirmer à l'écart, pour que la postérité, un jour reconnaissante, la remette dans l'éclat du plein jour. Il se peut que l'humanité un jour connaisse tout, les êtres, les vérités et les mondes, mais il y aura toujours quelque œuvre d'art — peut-être l'art tout entier — pour tomber hors de cette connaissance universelle. C'est là le privilège de l'activité artistique : ce qu'elle produit, même un dieu souvent doit l'ignorer.

Il reste vrai que bien des ouvrages s'épuisent prématurément à être trop admirés. Cette grande flambée de gloire dont les écrivains et les artistes, vieillissants, se réjouissent et qui jette ses derniers feux à leur mort, brûle en eux une substance qui manquera désormais à leur œuvre. Le jeune Valéry cherchait dans tout livre illustre l'erreur qui l'a fait connaître : jugement d'aristocrate. Mais l'on a souvent l'impression que la mort va apporter enfin le silence et le calme à l'ouvrage laissé à lui-même. Durant sa vie, l'écrivain le plus détaché et le plus négligent combat encore pour ses livres. Il vit, cela

suffit ; il se tient derrière eux, par cette vie qui lui reste et dont il leur fait présent. Mais sa mort, même inaperçue, rétablit le secret et referme la pensée. Celle-ci va-t-elle, étant seule, se déployer ou se restreindre, se défaire ou s'accomplir, se trouver ou se manquer ? Et sera-t-elle jamais seule ? Même l'oubli ne récompense pas toujours ceux qui semblent l'avoir mérité par le don de grande discrétion qui a été en eux.

Joubert eut ce don. Il n'écrivit jamais un livre. Il se prépara seulement à en écrire un, cherchant avec résolution les conditions justes qui lui permettraient de l'écrire. Puis il oublia même ce dessein. Plus précisément, ce qu'il cherchait, cette source de l'écriture, cet espace où écrire, cette lumière à circonscrire dans l'espace, exigea de lui, affirma en lui des dispositions qui le rendirent impropre à tout travail littéraire ordinaire ou le firent s'en détourner. Il a été, par là, l'un des premiers écrivains tout modernes, préférant le centre à la sphère, sacrifiant les résultats à la découverte de leurs conditions et n'écrivant pas pour ajouter un livre à un autre, mais pour se rendre maître du point d'où lui semblaient sortir tous les livres et qui, une fois trouvé, le dispenserait d'en écrire.



On lui ferait tort cependant en lui prêtant, comme une intention claire et uniquement poursuivie, une telle pensée qu'il ne découvre que peu à peu, qu'il perd et obscurcit souvent et qu'il ne peut maintenir plus tard qu'en la transformant en sagesse. C'est pourquoi il est si facile de le confondre avec l'un de ces faiseurs de maximes pour lesquels Nietzsche a aimé notre littérature. Presque tous ses éditeurs, parfois même ceux d'aujourd'hui, en nous présentant les réflexions de ses Carnets selon des dispositions sentencieuses et sous des titres généraux empruntés à la philosophie la plus vide et la plus vague — famille et société ; sagesse et vertu ; vérité et erreurs ; vie et mort ; jugements littéraires — ont favorisé le malentendu et méconnu ce qu'il y avait d'essentiellement nouveau et même de futur dans sa recherche : le cheminement d'une pensée qui ne pense pas encore ou d'un langage de poésie qui tente de remonter vers lui-même.

Joubert n'est ni Chamfort, ni Vauvenargues, ni La Rochefoucauld. Il ne fait pas des bons mots avec de courtes pensées. Il ne monnaye pas une philosophie. Il ne s'arroge pas, par des formules concises, ce pouvoir abrupt d'affirmer dont les moralistes hautains, sceptiques et amers se servent pour rendre leur doute catégorique. Ce qu'il a écrit, il l'a écrit presque chaque jour, en le datant et sans lui donner pour lui-même d'autre repère que cette date, ni d'autre perspective que le mouvement des jours qui le lui avait apporté. C'est ainsi qu'il faut le lire. Ce n'est pas seulement parce qu'André Beaunier nous a proposé, pour la première fois, la publication intégrale de ses réflexions (plus ou moins altérées par les précédents éditeurs, mais jamais très gravement : seulement groupées selon un ordre qui les faussait) que nous avons eu alors la révélation d'un tout autre Joubert : c'est parce qu'il leur a rendu leur caractère journalier, pensées redevenues quotidiennes qui, si intemporelle qu'en soit l'expression, touchent encore à la vie du jour, s'en dégagent et en dégagent un autre jour, une autre clarté qui transparaît de-ci de-là [1]. Étrange comme cette perspective change tout. Autant les nombreux recueils des *Pensées* de Joubert me paraissent l'affirmation d'une sagesse précieuse, précautionneuse, mais indifférente, autant les Carnets, tels qu'ils furent rédigés au cours de toute une vie et tels qu'ils nous sont restitués mêlés à ce hasard et à cette pression de la vie, s'offrent passionnément à la lecture, nous entraînant par leur mouvement hasardeux, frémissant sous le calme, vers un but qui ne se découvre qu'à de rares moments, dans la brève déchirure d'une éclaircie. Oui, étrange que des pensées qui cherchent et atteignent la perfection d'une forme brève, qui aspirent à l'isolement, sont écrites pour être lues seules et, plus encore, pour nous maintenir dans la solitude d'une pensée unique, capable de ne briller que par intermittence, aient ainsi besoin de ce contexte presque sensible du temps sur le fond et le lointain duquel elles se dessinent.

1. *Les Carnets de Joseph Joubert* dont André Beaunier a recueilli le texte sur les manuscrits autographes ont été publiés, pour la première fois, en 1938. Cette publication étant depuis longtemps épuisée, il vient d'en paraître une nouvelle édition (Gallimard).

« Journal intime de Joubert », ce sous-titre donné aux Carnets n'est pas trompeur, même s'il nous abuse. C'est bien de l'intimité la plus profonde, de la recherche de cette intimité, du chemin pour l'atteindre et de l'espace de mots avec lequel elle doit à la fin se confondre, qu'il nous est fait le récit. « Et que tout sorte des entrailles, tout jusqu'à la moindre expression. C'est peut-être un inconvénient, mais c'est une nécessité : je la subis. » Joubert a souffert de cette nécessité. Il aurait aimé n'être pas de « ces esprits qui s'enfoncent ou pénètrent trop avant dans ce qu'ils pensent », défaut qui est, dit-il, celui de son siècle, mais défaut privilégié dont il cherche seulement, parfois, à préserver son langage. Puis, un jour, il lui faut noter tristement : « Je n'ai plus de surface. » Ce qui, pour un homme qui veut écrire, qui surtout ne peut écrire que par art, par le contact avec les images et par l'espace avec lequel elles le mettent en contact, est une dure affirmation. Comment parler à partir de la seule profondeur, dans cet état d'enfoncement où tout est ardu, âpre, irrégulier ? Chose intérieure, chose enfoncée. « Quand on peint une chose intérieure, on peint une chose enfoncée. Or l'enfoncement, quelque éclairé qu'il puisse être, ne peut jamais offrir l'uniforme et vive clarté d'une surface. » Et Joubert aime cette clarté de la surface, et il ne cessera pas d'essayer de concevoir comme une autre surface, ténue et indéfiniment ajoutée à elle-même, cette grande profondeur où il descend, où il s'élève.

Dans ce Journal, peu de détails touchant ce que nous appelons aujourd'hui vie intime ou vie publique, mais pourtant, d'endroit en endroit, des allusions retenues qui ont toujours une certaine force d'évocation. En 1801 : « Ce jeune homme que vous nommez Bonaparte. » A la mort de sa mère : « A 10 heures du soir, ma pauvre mère ! ma pauvre mère ! » Au mois de janvier : « Les taches blanches de la neige, dispersées çà et là sur la verdure dans le dégel. » Au mois de mai à Hyères : « Le frais pendant l'été. » Au mois d'octobre : « Le cri du ramoneur ; le chant de la cigale. » Parfois, des ébauches de pensées qui sont encore près des circonstances : « Plaisir d'être aperçu de loin. » « L'occupation de regarder couler le temps. » Ou des sortes d'images, imprégnées de leur origine

secrète : « Les cheveux noirs dans le tombeau. » « Le chemin mobile des eaux... Un fleuve d'air et de lumière... Des nappes de clarté... Et c'est de ce point de la terre que mon âme s'envolera. » Et l'on sait qu'il parle aussi de lui-même, non pas de ce qu'il fait ou de ce qui lui arrive, mais de ce qui est au fond de lui, des exigences de son esprit et, derrière son esprit, de ce qu'il nomme son âme, cette intimité qu'il appelle parfois l'espace, parfois le vide, et qui, en même temps, voudrait se recueillir dans le consentement d'une seule phrase, d'un seul mot. Intimité qui n'est donc qu'à peine la sienne, qui demeure toujours à distance de lui et à distance de cette distance, l'obligeant à s'observer souvent à la troisième personne et, lorsqu'il a noté : « Je n'ai pas l'esprit patient », à se reprendre aussitôt : « Il n'a pas... » Encore plus rares, bien qu'il y ait de nombreuses notes, sèches mais précises, sur sa santé qui le préoccupait soigneusement, sont les mots de détresse où il semble toucher à ses limites, lui qui juge nécessaire de toujours arrêter son esprit avant ses bornes pour l'empêcher d'être borné ; petits mots qui nous retiennent : « Je n'ai plus de vastes pensées. » « ... incapable d'écrire. » « (N'en pouvant plus) ». Cela entre parenthèses, peu de temps avant sa mort.

***

Pourquoi Joubert n'écrit-il pas de livres ? De bonne heure, il n'a d'attention et d'intérêt qu'à ce qui s'écrit et à écrire. Jeune, il est près de Diderot ; un peu plus tard, près de Restif de la Bretonne, tous deux littérateurs d'abondance. Son âge mûr ne lui donne presque pour amis que des écrivains illustres avec lesquels il vit mêlé à la littérature, qui, de plus, connaissant ses talents accomplis de pensée et de forme, le poussent doucement hors de son silence. Enfin, il n'est nullement un homme paralysé par les embarras de l'expression : ses lettres, nombreuses, étendues, sont écrites avec cette aptitude à écrire qui est comme le don du siècle tout entier et à laquelle il ajoute des nuances d'esprit et des agréments de phrase qui le montrent toujours heureux de parler et heureux

en paroles. Pourtant, cet homme extrêmement capable et qui presque chaque jour a auprès de lui un carnet où il écrit, ne publie rien et ne laisse rien à publier. (Du moins, selon les coutumes de son temps, car même la publication que Chateaubriand, après sa mort, fait de quelques-unes de ses pensées, est une édition privée, réservée à ses amis. De notre temps, il n'eût peut-être pas plus résisté aux sollicitations du dehors que Valéry à Gide. Fontanes lui écrivait en 1803 : « Je vous exhorte à écrire tous les soirs en rentrant les méditations de votre journée. Vous choisirez, au bout de quelque temps, dans ces fantaisies de votre pensée, et vous serez surpris d'avoir fait, presque à votre insu, un fort bel ouvrage. » C'est le mérite de Joubert d'avoir refusé de faire ce fort bel ouvrage.)

On pourrait répondre que l'auteur des Carnets est de ces écrivains que leur Journal stérilise en leur donnant le plaisir d'une fausse abondance et d'une apparence de paroles où ils se complaisent sans se maîtriser. Mais rien qui lui soit plus étranger. Son Journal, s'il est encore posé sur les jours, n'en est pas le reflet, est tendu vers tout autre chose qu'eux. Et il est fait, le plus souvent, non pas d'idées encore à naître ou de ce murmure indistinct de mots par lesquels nous croyons nous approcher davantage de nous-mêmes, mais de pensées longtemps portées et qui se détachent, à leur point de maturité, de l'esprit dont elles conservent l'ampleur, ou bien d'expressions qui, même réduites à quelques mots sans phrase, sont si justes qu'il lui arrive de les répéter de loin en loin, mais non de les changer : non pas phrases ébauchées ou pensées en attente, mais attente qui s'est résolue en pensée, infini qui s'est tourné en phrases et y a trouvé momentanément le repos.

D'ailleurs, c'est tardivement que Joubert en vient à cette habitude des Carnets et plus tardivement encore qu'il leur donne l'importance et la direction qui, à travers les vicissitudes de réflexions très variées, affirme la constance du souci de sa pensée. Il semble bien que, jusqu'à quarante ans, il se sent prêt à produire de beaux écrits comme tant d'autres : sur la Bienveillance Universelle, sur Pigalle, sur Cook, même un roman, projets dont nous avons des fragments ; alors, pas

ou peu de Carnets, qui s'imposent à lui seulement lorsqu'il commence à *penser* à écrire et quand, dans cette pensée, il reconnaît sa vocation, l'attrait qu'il lui faut subir, le mouvement où il s'accomplira, parfois mélancoliquement, avec le regret de n'avoir pas « dévidé ses coques », mais aussi sans regret, sûr de ses préférences et de ne leur avoir pas fait défaut.

« Mais en effet quel est mon art ? Quelle fin se propose-t-il ? Que produit-il ? Que fait-il naître et exister ? Que prétends-je et que veux-je faire en l'exerçant ? Est-ce d'écrire et de m'assurer d'être lu ? Seule ambition de tant de gens ! est-ce là ce que je veux ?... C'est ce qu'il faut examiner attentivement, longuement et jusqu'à ce que je le sache. » Cela est écrit le 22 octobre 1799, Joubert a quarante-cinq ans. Un an plus tard, le 27 octobre : « Quand ? dites-vous. Je vous réponds : — Quand j'aurai circonscrit ma sphère. » Cette interrogation, on peut dire qu'elle se poursuit de jour en jour, de mois en année, durant toute son existence, mais l'on se tromperait si l'on faisait de lui un autre Amiel qui s'épuise en examens et de cette interrogation un travail de raisons et de preuves ou un labyrinthe de doutes et de difficultés. Joubert sait à merveille — l'un des premiers à le savoir — que le mouvement auquel il lui faut répondre est un mouvement sur lequel raisonner est insuffisant et dangereux, sur lequel il ne convient même pas de dire des choses vraies, car il est comme en dehors de la stricte vérité, mettant en cause cette part d'illusion et cet environnement de l'imaginaire dont la dure et ferme raison n'a pas à tenir compte. S'interroger sur ce mouvement, c'est donc déjà l'accomplir, chercher l'art par l'art même, lui donner forme sans cesser de descendre et de s'élever vers le point où il est pur rayonnement d'espace et transparence de l'irréel. Joubert qui ne semble rédiger que des réflexions bien abstraites, ne doute pas cependant, auteur sans livre et écrivain sans écrit, de se tenir déjà dans la pure dépendance de l'art. « Ici, je suis hors des choses civiles et dans la pure région de l'Art. » Il a ses moments de doute, mais ce qui frappe est surtout l'assurance de sa démarche et la certitude que, même s'il ne répond par aucune œuvre visible au « Quand ? » de ses amis, c'est qu'il est occupé par

quelque chose de plus essentiel et qui intéresse plus essentiellement l'art qu'un ouvrage[1].

De quoi donc est-il occupé ? Peut-être n'aimerait-il pas qu'on pût dire qu'il le sait. Il sait plutôt qu'il cherche ce qu'il ignore et que de là vient la difficulté de ses recherches et le bonheur de ses découvertes : « Mais comment chercher où il faut quand on ignore même ce qu'on cherche ? et c'est ce qui arrive toujours quand on compose et quand on crée. Heureusement, en s'égarant ainsi, on fait plus d'une découverte, on a des rencontres heureuses... » On a souvent l'impression que, s'il a alors un ouvrage en tête, c'est pour envelopper et pour dissimuler, à ses yeux même, de ce dessein ordinaire le dessein plus secret, difficile à saisir et à traduire, dont il se sent chargé. Ouvrage presque mythique auquel il est fait allusion, de loin en loin, et dont la nature, dit-il, est telle « que le nom même du sujet ne doit pas être dans le titre ». Après quoi, il ajoute : « Je l'intitulerai : De l'homme. » Ou encore il répond aux reproches que lui font ses amis ou peut-être son esprit réalisateur. Reproche de manquer de variété et de n'avoir d'intérêt que pour une seule chose : « S'il tourne dans le même cercle ? C'est l'horizon de son sujet. Ajoutez : le cercle de l'immensité. » Reproche de ne savoir pas achever : « Achever ! Quel mot. On n'achève pas quand on cesse et qu'on déclare fini. » Reproche, plus grave, d'avoir fini avant tout commencement : « Lorsque le dernier mot est toujours celui qui s'offre le premier, l'ouvrage devient difficile. » Difficulté de donner à ses « idées » un séjour qui leur ressemble, qui soit fait de leur liberté même, qui respecte et préserve en elles leur simplicité d'images, leur figure d'invisibilité et leur refus de s'associer les unes aux autres comme des raisons : « Mes idées ! C'est la maison pour les loger qui me coûte à bâtir. »

Un ouvrage dont le sujet soit tout autre que le sujet manifeste, qui ne doive s'achever ni ne puisse commencer, ouvrage qui soit comme en défaut par rapport à lui-même, à distance de ce qu'il exprime et pour que ce qu'il exprime s'épanouisse dans cette distance, s'y dépose, s'y préserve et finalement y

1. « Il faut ressembler à l'art sans ressembler à aucune œuvre. »

disparaisse. En 1812 — il a près de soixante ans — voici de quel nom il désigne cette « maison » que, sept ans plus tôt, il lui coûtait de bâtir : « N'ayant rien trouvé qui valût mieux que le vide, il laisse l'espace vacant. » Au seuil de la vieillesse, est-ce là un aveu d'abandon, la confession de l'échec auquel son exigence excessive l'aurait conduit ? Peut-être n'est-ce pas une affirmation triomphale, mais tout montre qu'il ne la tient nullement pour négative et que, s'il s'y résigne, c'est parce qu'il préfère s'en tenir rigoureusement à cette découverte plutôt que de la développer par des approximations qui la trahissent. L'*espace*, voilà, en effet, le cœur de son expérience, ce qu'il trouve dès qu'il pense à écrire et auprès de toute écriture, la merveille d'intimité qui fait de la parole littéraire à la fois une pensée et l'écho de cette pensée (c'est-à-dire, pour lui, non pas une pensée affaiblie, mais plus profonde, étant plus ténue, quoique redoublée, plus lointaine, plus proche de ce lointain qu'elle désigne et d'où elle coule) ; tournée en même temps vers cette réserve d'aisance et d'intermination qui est en nous et qui est notre âme et vers cette trame de lumière, d'air et d'infini qui est au-dessus de nous et qui est le ciel et qui est Dieu.

Il est difficile de savoir quel a été le point de départ de cette « expérience » de Joubert. Il pense d'une certaine manière toujours tout à la fois, d'autant plus qu'il lui faut s'exprimer en des pensées isolées dans l'intervalle desquelles il n'existe peut-être pas. Il semble bien cependant que celui qui, dès sa première maturité, écrivait : « Les poètes doivent être la grande étude du philosophe qui veut connaître l'homme », a reçu d'abord de la poésie et, plus précisément, de l'étrangeté de l'écriture littéraire la surprise de ce qu'il lui faudra penser toute sa vie, sphère dont ses réflexions les plus variées sur l'homme, la physique, la cosmologie ou la théologie, épouseront désormais la forme, tout en aidant à la maintenir en mouvement. Quand il note : « ... représenter avec de l'air, circonscrire dans peu d'espace de grands vides ou de grands pleins, que dis-je ? l'immensité même et la matière tout entière, telles sont les merveilles incontestables et faciles à vérifier qui s'opèrent perpétuellement par la parole et l'écriture », il désigne, encore confusément mais déjà avec

assurance, le point auquel il reviendra sans cesse : ce pouvoir de représenter par l'absence et de manifester par l'éloignement qui est au centre de l'art, pouvoir qui semble écarter les choses pour les dire, les maintenir à l'écart pour qu'elles s'éclairent, pouvoir de transformation, de traduction, où c'est cet écart même — l'espace — qui transforme et traduit, qui rend visibles les choses invisibles, transparentes les choses visibles, qui se rend ainsi visible en elles et se découvre alors comme le fond lumineux d'invisibilité et d'irréalité d'où tout vient et où tout s'achève.

Expérience surprenante, qui parfois nous semble près de se confondre avec celle de Rilke dont elle emprunte presque le vocabulaire ; qui est aussi comme une anticipation de la recherche de Mallarmé, de laquelle cependant, dès qu'on essaie de les maintenir toutes deux dans une même vue, elle s'écarte d'autant plus qu'elle s'en rapproche et par des nuances qui nous éclairent peut-être sur le centre de gravité de l'une et de l'autre.

(A suivre.)

MAURICE BLANCHOT

LE ROMAN

L'UTILE ET L'AGRÉABLE

Bernard Busard a vingt-deux ans, Marie-Jeanne Lemercier en a vingt-cinq. Il est livreur aux usines de plastique de Biormas, elle est lingère et travaille à domicile. Elle accepterait de l'épouser s'il avait un autre métier, ou quelque avenir. Va-t-il passer toute sa vie sur son tricycle de livraison (en semaine, il porte aux ouvriers à façon les pièces à finir qui sortent des presses) ou sur son vélo (le dimanche, il s'entraîne ou participe aux circuits de la région : un as, le meilleur coureur du club) ? Lorsqu'il devra abandonner, que deviendra-t-il, ouvrier aux presses ? Non, Bernard trouve la solution : la gérance d'un snack-bar sur la nationale 7, entre Chalon et Mâcon. La caution coûte 700.000 francs. La moitié des économies du père de Bernard (qui a aussi une fille, à qui reviendra l'autre moitié) plus toutes les économies de Marie-Jeanne et de sa mère, donnent 375.000 francs. Restent à se procurer 325.000 francs. Ces *325.000 francs*[1], qui servent de titre au roman de Roger Vailland, n'en constituent pas à proprement parler le sujet ; ils en donnent cependant le caractère, et la signification. Le caractère, parce que tout dans le livre, situation, intrigue et dénouement, repose sur des calculs de salaire, de marge bénéficiaire, de rendement à l'heure et d'heures de travail. Et la signification, parce que ces 325.000 francs ressortissent en même temps à l'ordre du mythe, figurent l'inexorable moloch destructeur, le dieu qui exige du sang, le Fatum antique. Sous-entendu : misérable Fatum, déri-

1. Éditions Corrêa.

soire Moloch, puisqu'un autre ordre social suffirait pour qu'il n'existât plus. Pour gagner ces 325.000 francs, Bernard décide de faire équipe avec un camarade, comme lui champion cycliste, mais d'origine paysanne, que tout le monde appelle du nom de sa province, le Bressan. A eux deux, ils *serviront* une presse en alternant chacun quatre heures, nuit et jour, faisant par conséquent, à deux, le travail de trois. Le patron consent — il a un faible pour Marie-Jeanne. Le syndicat ferme les yeux — toujours pour Marie-Jeanne — non sans que le délégué souligne que ce n'est pas une entreprise honnête ; Bernard est sur une mauvaise pente et trahit sa classe — ces deux-là, faisant à deux le travail de trois, *volent* le salaire d'un ouvrier. Peu importe à Bernard. Il veut Marie-Jeanne, il veut *se tirer*. En six mois, sa pension à ses parents payée, le Bressan et lui auront chacun gagné 325.000 francs. Après tout, servir la machine 187 jours durant, jour et nuit, c'est une performance comme une autre, au bout de laquelle il y aura le bonheur et la liberté — également dérisoire, l'image de la liberté : le snack-bar. Une claire description du fonctionnement de la presse démontre que tout ouvrier court le danger d'avoir la main broyée s'il ne respecte pas les consignes de sécurité (ouverture et fermeture d'une grille). Ne pas les respecter lui épargne deux gestes sur six. On attendra, avec une horrible fascination, pendant cent quarante pages, et jusqu'à six heures avant la fin de l'épreuve, la seconde où Bernard à bout de fatigue se fera happer et broyer la main (Bernard et non le Bressan) — comme on attendait l'instant où les camionneurs du *Salaire de la Peur* allaient sauter avec leur dynamite. Morale : il ne s'est pas *tiré*, le traître, le pauvre traître.

Le récit est sec, brillant, glissant comme une patinoire. On y respire un air glacé et furieux, une passion fiévreusement tenue en main : la passion de démontrer. C'est un roman d'artilleur : soit *xy* la ligne de terre... Suit le calcul de la trajectoire et le coup au but. Du temps que Paul Bourget se livrait plus mollement à des occupations analogues sous les auspices de Maistre et de Bonald, on appelait ces entreprises des romans à thèse. Le disciple d'un philosophe athée

était amené au crime aussi sûrement que l'ouvrier traître à sa classe, dans un ouvrage qui relève de Hegel et de Marx, est amené à la défaite. Dans un cas comme dans l'autre, la trajectoire est parfaitement calculée, mais le coup au but laisse indifférent. C'est le reste qui touche, qui sert, qui est utile : la mise au clair, comme dans un problème algébrique, des composantes qui font les nécessités d'un ordre de vie et d'une condition, la condition ouvrière. Tableau d'une stricte honnêteté à quoi ne changerait rien une autre conclusion. Car Bernard n'aurait pas la main broyée et obtiendrait son snack-bar (comme finalement son autre bistro), il demeurerait évident que son évasion est un hasard. Ni les ouvriers ici ne peuvent grand-chose à leur sort (et un mot revient sans cesse, aussi brutal que poignant : rien d'autre jusqu'à la mort) ni les patrons au sort des ouvriers, le désireraient-ils. Voici donc bon gré mal gré une race à part campée et pour ainsi dire captive sur une terre étrangère, qui est pourtant la nôtre et la leur, où elle vit avec sa propre morale et dans une attente acharnée. Tant mieux qu'on la voie comme elle est, tant pis qu'on se sente exclu. Tant pis encore si les convictions de Roger Vailland politique entraînent Roger Vailland moraliste à des jugements sommaires : à croire par exemple que les ouvriers sont seuls capables de comprendre une marge bénéficiaire établie sur leur dos (et non les paysans) et que seules les filles du peuple parlent avec naturel de leur salaire et de leurs règles. Il n'en reste pas moins que ce livre est frappant. Les personnages sont précis et présents, les dialogues nets, le mouvement s'accélère sans cesse et sans faute. Le talent de l'auteur s'apparente, pour ce qui est de l'exposé de la question, au meilleur journalisme américain, comme d'ailleurs l'écriture dans ce qu'elle a d'impersonnel et de volontairement dur. Mais le ton est original par le rien de trop et la fougue constamment maîtrisée.



L'enfant du siècle est de tous les siècles, on s'en doutait. Constant, Musset, Barrès, Radiguet, pourquoi le dernier en date à pratiquer le culte du moi (formule et prétention en

moins) ne serait-il pas Bernard Frank ? Son roman a pour titre *L'Illusion comique*[1], et pour thème les états d'âme d'une oisive jeunesse, asservie d'abord à l'oisiveté. Qu'on dise tout le mal qu'on voudra de l'oisiveté, mais le tableau en est bien agréable. Un garçon nommé Pierre, fils de bonne bourgeoisie, et tout récemment bachelier, est supposé préparer une licence en droit, faute de vocation pour autre chose. Il ne prépare rien du tout, mais commence, dit-il, un roman. (Dieu soit loué, et Bernard Frank, les traditions ne sont pas respectées, nous n'en verrons pas une ligne, *L'Illusion comique* n'est pas le roman d'un roman.) Seulement, entre les mensualités médiocres données par un père mécontent et le désir de partir en vacances avec une chère et tendre, que peut faire un garçon dépourvu ? Travailler ? Facile à dire : ça ne rapporte pas — et d'ailleurs, ce roman... La solution est de se faire inviter. Marthe est un peu loin, puisqu'elle est à Agadir. Nicole est à Saint-Tropez, ce sera parfait en revenant d'Agadir. Pour l'instant, voyons Clara, qui déjà tape le début du roman, et travaille, elle, et gagne sa vie, elle. Pierre part donc pour l'Italie avec Clara. Entre l'Italie, Paris, la côte basque et Paris, cependant que s'écoule une année entière, que Pierre, miracle ! trouve du travail chez un éditeur (ce qui provoque l'admiration, mais ne dure pas) et se fait de nouveaux amis dont un inséparable nommé Lauzun, on assiste aux amours de Pierre et de Clara. L'aime-t-il, ne l'aime-t-il pas, l'épousera-t-il, ne l'épousera-t-il pas ? En attendant, elle le trompe avec Claude (et le lui dit). Pauvre Pierre, il n'en revient pas, du coup que ça lui donne. Puis, comme il ne sait toujours pas s'il veut l'épouser et le lui propose régulièrement à contretemps, elle annonce qu'elle se marie ; d'ailleurs elle aime Pierre et trompera son mari avec lui. Indignation, scènes, gifles. Mais le maladroit fiancé anonyme ayant fait un enfant à Clara, Pierre de victime devient sauveur et se voit convié à tenir la main de Clara et à la fournir en sulfamides pendant les quelques jours pénibles où il faut arranger les choses. Dégoûté mais ému, il joue les saint-bernard, et décidément Clara n'aime

1. La Table Ronde.

que lui. Cette fois, tout à l'heure, il va l'épouser, c'est dit. Que non ! Le Lauzun la lui souffle, phuitt, sous le nez ; il n'y a vu que du feu, et même ne se brouille ni avec Lauzun, ni avec Clara. Il se sent abandonné, voilà. Que c'est triste d'être sans amis !

Il ne faut écraser personne sous personne, et non plus Bernard Frank sous Benjamin Constant. Mais c'est que la parenté est évidente, frère ou petit cousin, au choix, et la comparaison n'écrase pas du tout Bernard Frank. Parenté dans les thèmes : le thème de l'infériorité où sont dans l'un et l'autre cas les garçons par rapport aux femmes, que ce soit dans l'ordre du sentiment, du caractère ou de la vie pratique (et Clara est aussi vivante que le bel orage du Vaudois) ; le thème de l'incertitude dans les sentiments : les intermittences du cœur, les à-coups de la satiété et de la jalousie, le flottement de quelqu'un qui cherche un bonheur sans oser y croire ni se l'avouer et fait moins confiance encore à soi-même qu'aux autres. Pierre, nouvel Adolphe, a le don contradictoire, comme l'autre, de ne pas savoir ce qu'il veut en tant que personnage et de toujours savoir le dire en tant que narrateur à l'instant même et dans toutes les nuances. Sans qu'interviennent, ou si peu, portraits de personnages ou descriptions, les personnages existent et le climat est sensible. Tout est fait avec rien, sans appuyer, sans avoir l'air d'y toucher. Le parallèle, cependant, s'arrête là. Le langage que Bernard Frank prête à son héros lui appartient en propre. On croit l'avoir toujours connu, et il est constamment neuf, à la fois familier sans qu'on sache pourquoi et plein de surprises. Il enchante par le naturel, l'accent juste, bondissant ou renfrogné, l'ironie, l'humour, la fausse timidité, le sérieux-pas sérieux. Pommes de reinette et pommes d'api, l'écrivain doit-il écrire comme un pommier produit des pommes ? Si oui, d'api, d'api rouge, celui-là non plus n'a pas manqué sa récolte, d'api, d'api gris.

DOMINIQUE AURY

LE « TESTAMENT » DE ROGER GILBERT-LECOMTE[1]

" A la fenêtre je pleure le message perdu. "

« J'apporte une vérité monotone qu'il me faut éclairer de tous les feux possibles », a écrit Roger Gilbert-Lecomte. Si cette vérité nous parvenait mal, nous aurions, sans doute aucun, à nous interroger *d'abord* sur la part de responsabilité qui nous incomberait en pareil échec. Non que ce *Testament*, en fait, ni dans sa partie poétique ni dans les essais divers et notes qui suivent, soit à proposer comme un exemple de rigueur ; non que la lecture de ses articles ne nous demande jamais qu'un effort mesuré à leur intérêt. Tout au contraire : ces pages, réunies par Adamov, paraissant grâce à la seule amitié, souffrent de recéler le meilleur et le pire. Mais une voix impérieuse parle ici, qui manifestement doit sa force à une grandeur véritable chez l'homme qu'elle témoigne ; une voix qui ne sait ni ne voudrait séduire.

A en juger par cet ensemble, s'il a peut-être beaucoup écrit, Lecomte n'a pratiquement rien mené à terme. On nous dit qu'il fut adonné à la drogue ; qu'importe ? On voit bien en tout cas que le travail proprement littéraire n'eut point et ne pouvait tenir la place la plus importante dans sa vie, telle qu'il nous est loisible de l'imaginer. Certains feuillets de ce « carnet d'un condamné » nous apparaissent pourtant devoir être à jamais victorieux de l'oubli. Une voix impérieuse... Une voix seulement impérieuse, nous l'entendrions, et puis elle nous lasserait vite. Se lasse-t-on, en revanche, en ces temps affligés d'une multitude de maniaques et de professionnels de la protestation, d'écouter un homme qui se

1. Collection *Métamorphoses*, Gallimard. Introduction d'ARTHUR ADAMOV.

révèle insoupçonnable jusque dans l'aveu d'une indignation comme première, et, en réalité, dépassant sur-le-champ son négligeable objet ? « Seule l'indignation peut me contraindre à écrire, la fureur justicière de l'esprit vivant devant la monstrueuse passivité des autres dans l'erreur... »

Ne nous arrêtons pas trop longuement sur ces lignes : Roger Gilbert-Lecomte va plus loin. L'erreur où les *autres* plongent, en effet, n'affecte point sa certitude d'une fondamentale unité de l'esprit humain. Aussi ne juge-t-il pas absurde d'affirmer qu'il connaît « l'homme éternel, l'absent hagard de la nature » ; de se proclamer en possession du secret dont la révélation, toujours éludée par la peur de tous, fera un jour comme par force l'unanimité parmi les êtres affamés de communion que nous sommes ; d'écrire, tout crûment, en nous faisant grâce des hésitations calculées à quoi se marquent les pires dogmatiques : « J'ai l'absolue certitude qu'une expression adéquate jusqu'à la limite de ma pensée entraînerait infailliblement l'adhésion immédiate et universelle. » Paroles que les plus grands eux-mêmes ne se hasardent guère à prononcer.

Ces affirmations passionnément réitérées ne manquent pas de jeter dans le trouble le meilleur de nous-même ; à quelque distance que nous condamne à demeurer notre incapacité à croire de tout notre être à l'*utilité* des liens qui unissent les hommes, nous adhérons au mouvement qui les anime ; nous éprouvons qu'il n'est possible à personne de s'en tenir à l'opinion d'un Valéry, qui professait qu' « un esprit véritablement précis ne peut comprendre que soi et dans certains états » ; nous appelons, en toute conscience, cela qui nous est selon l'apparence étranger, sans toutefois nous leurrer sur l'étendue des lumières que nous saurons recueillir.

***

La plus pure passion cependant ne suffit point à tout. Autant Lecomte a pu désirer être de ces « poètes » (selon la juste acception qu'il donne au mot) grâce à qui « filtre le devenir de l'Esprit » de leur époque, autant il est clair que son désir excédait ses dons. Si, comme le veut Kierkegaard,

— et sa formule nous semble indiquer la voie de la seule critique instructive, le seul critère stable dont nous puissions nous aider, — si l'art « consiste dans la réduplication du contenu dans la forme » (Post-scriptum), la pensée la plus forte s'accompagne nécessairement de l'art le plus subtil, c'est-à-dire de la plus grande précision dans la complexité, et il nous faut poser en principe, sans crainte de paraître aller par jeu à l'encontre des idées on ne peut plus courtes qui à ce sujet s'expriment aujourd'hui communément, que les plus profonds et émouvants poèmes, ceux qui nous donnent le mieux d'avancer dans la connaissance, sont à tout prendre les plus directement *beaux*, les plus riches en combinaisons verbales originales et réussies.

Sous cet angle, Lecomte ne nous apporte quasiment rien. Ses vers sont simples, imparfaits, décevants sans même quelque variété. Citons pourtant les derniers qui nous soient livrés ici, le droit ne nous appartenant pas de frustrer le lecteur de l'accès à quelqu'une au moins des pièces du procès assez ridicule qu'il nous faut bien instruire :

Délire don tonnant du songe et des écumes
Anneau d'onde vibrante au creux futur virginité
Entre moi-même et le néant qui m'a hanté
Ma tête ballottante au vent en vol de plumes
Étincelante au choc des marteaux sur l'enclume
S'éblouit de son sort d'or pur immérité
L'assaut des marteaux l'environne
Sur son front forge sa couronne
Cercle ardent sacerdoce infamant du malheur
A grands coups de douleur ruisselante écarlate
J'ai peur qu'à force de splendeur
La tête éclate[1].

(« Creux futur » : comme dirait Marcel Raymond, « l'inconscient a bonne mémoire... ».)

1. *La Tête couronnée*, page 59.

***

Il nous faut maintenant en venir à la pensée même de Lecomte, dans la mesure où il est possible d'en dégager quelques éléments. Nous nous trouvons en présence d'un essai, *La Lézarde*, et de fragments — certains sans aucun intérêt — matériaux pour un livre qui devait constituer la « première pierre du fondement de tout l'univers, bilan-balance des deux mondes au point-charnière des deux ères... »

Nous ne dissimulerons pas la méfiance que nous inspire dès l'abord cette soumission enfantine au mythe mallarméen du « Livre ». A fortiori quand il se découvre que le Livre projeté est présenté comme l'expression de la « vérité que le moment actuel du devenir fait universelle, valable pour tout contemporain ». C'est là encore une fois la marque de cet hégélianisme primaire si justement dénoncé, en une formule trop célèbre pour qu'on la répète, par Jean Grenier. La confusion éclate lorsque Lecomte prétend ailleurs que l'homme « est en retard sur le devenir universel ». Qu'est-ce donc que ce devenir *universel* qui justement épargne l'homme en qui seul il peut se faire et manifester ?

Deux autres thèmes contraires se remarquent ensuite. Roger Gilbert-Lecomte allie à un sentiment très aigu de la souffrance (« l'être n'est que souffrance, même en rêve ») et du néant de l'homme lorsqu'il se considère dans sa séparation d'avec le monde («... la stupeur fixe devant l'évidence absurde du scandale d'être, et d'être limité sans connaissance de soi-même... ») le pressentiment d'une possible libération. Nous devons insister sur ce point, car ce pressentiment apparaît *original* chez Lecomte, tant ses autres pensées sont communes et vont peu dans ce sens précis.

Notre poète, en effet, a mis l'accent, dans l'une de ses notes, sur une sorte de manque inhérent à la pensée européenne, suffisant à la rendre à ses yeux caduque. Il déclare se détacher, « à peu près totalement », des philosophes occidentaux, « du fait qu'ils ne sont que des métaphysiciens qui, faute de se poser le problème de l'expression, du langage, ont négligé l'essentiel dynamisme de la pensée, à savoir la Parole,

alors que les Poètes ont intuitivement recherché l'expression magique qui identifie la pensée discursive à l'intuition sauvage (mystique) ». La Parole... On ne peut croire que Lecomte ait employé le mot dans un sens absolument non religieux : ce ne serait rien de moins qu'une amoindrissante sottise. Ne semble-t-il pas, au contraire, qu'il ait entrevu la possibilité d'une Pensée active, créatrice, dont l'exercice serait bénéfique parce que préparé, soutenu, sans fin continué par une Parole universellement présente, divine ou non ?

Si l'on refuse cette hypothèse, certaines des Notes les plus mystérieuses de ce livre unique perdent toute valeur ; son secret ne s'ouvrira pas, il ne nous reste qu'à battre en retraite. Lecomte a dit, cependant, ceci : « La *Morale* comme la Poésie est un *mode* nécessaire de *connaissance*... » Or il conçoit justement la Morale comme « dynamique », comme ayant pout but notre « dépersonnalisation », notre « universalisation » ; selon lui, la Morale doit nous conduire à refuser en nous ce qui n'appartient qu'à notre être individuel. N'est-ce pas là, précisément, instaurer les conditions mêmes de l'acte poétique, qui tend à nous rapprocher, par un effort toujours repris, de l'unité dans l'universel ? Lecomte a écrit aussi : « L'unité est à la racine de l'esprit. »

A la lumière de ces indications, quelque sommaires qu'elles soient, et sans que nous puissions maintenant espérer la preuve que nous n'errons pas depuis le début, l'essai le plus long de Lecomte prend forme. Nous y avions lu : « Tout va plus mal que jamais. Rien ne va plus du Multiple à l'Unique. Tout sens primordial de l'Unité est perdu. Religions réduites à des ritualismes morts, à des préceptes de morale utilitaire, oublieuses même des passions mystiques que, jadis, elles asservissaient à leurs intérêts matériels. » Il faut prendre garde que cette « Unité » ne saurait être nullement assimilée à celle qu'exalte la théologie dionysienne. Cette Note nous en avertit : « Il reste à systématiquement attaquer (et contempler) les systèmes pour les grouper en piédestal et fondation nécessaire à l'Unité de tous les délires. » (?) Nous tombons de haut.

Lecomte se reprend pourtant. Les mots le trompent, non son intuition. L'Idée lui échappe, mais il dessine fermement

la figure de l'Homme que son désir appelle, et qui sera pour lui son Idée incarnée. Il *sait* et dit fort bien que l'homme véritablement créateur et véritablement homme, c'est celui qui, « parmi la conscience humaine éparse », « a gardé le don de la conscience primitive... celui qui a le sens de l'Unité, celui qui fond les antinomies inhérentes à chaque époque, celui dont l'esprit a le sens de l'Unité comme son cœur, son corps ont celui de l'amour ». Sa certitude première, que nous évoquions d'abord, trouve là son plein épanouissement. « Si l'homme veut rendre compte de l'époque où il vit, un postulat lui est nécessaire : l'universalité de la conscience humaine. » Mais plus loin : « A vrai dire, il ne s'agit pas pour moi d'un postulat... Il s'agit du domaine de l'esprit qui reste à explorer si l'on veut, à la dernière heure, sauver l'humanité de son inévitable désastre, de sa ruine intégrale et certaine. » Le cercle se ferme, non sans bien des ratures. Nous savons enfin ce que nous pouvons demander à Lecomte.

***

Une dernière remarque : visiblement, Lecomte n'a connu que les prémices de la vie de l'Intelligence authentique. Celle-ci ne va pas sans une Joie dépassant toutes faiblesses humaines : Joie qui fut la matière de la première expérience de Spinoza. Il appelle « les spéculations abstraites » : « notre plus grand crime ». Vision extérieure, dont une plus grande humilité devant le travail des *autres* l'aurait détaché. A cette condamnation, d'où découle peut-être l'échec patent de son entreprise, on peut, il faut simplement répondre, avec Lagneau : « La réflexion suppose un effort d'abstraction, c'est-à-dire de création, dont très peu d'hommes sont capables. »

Mais doutons plutôt de notre propre bonne volonté que de celle d'un Roger Gilbert-Lecomte.

PIERRE OSTER

LE THÉATRE

SPECTACLES IONESCO

Je ne suis pas tout à fait d'accord avec M. Bernard Dort sur, entre autres choses, le sens qu'il donne au mot *avant-garde.* « Avant-garde, écrit-il, précisément à propos du théâtre d'Eugène Ionesco, signifie d'abord destruction. » Avant-garde signifie d'abord, pour moi, exploration, recherche, essai d'entrée en contact avec un terrain et des adversaires mal connus. La destruction n'est qu'une petite partie de cette besogne. Mais je ne pousserai pas plus loin la discussion sur le sens d'un terme militaire que je trouve très peu judicieusement employé lorsqu'on l'applique aux arts, quels qu'ils soient, et aux artistes, et à Ionesco particulièrement. Parler d'Eugène Ionesco et de quelques-uns de ses contemporains comme d'auteurs dramatiques « d'avant-garde » risque de créer une image tout à fait fausse, génératrice d'un mythe nouveau. Il a pu être commode, pendant un certain temps, de grouper sous ce nom d'avant-garde des auteurs dramatiques aussi différents de tempérament que Pichette, Adamov, Jean Vauthier, Ionesco, Schéhadé ; cela avait, entre autres avantages de facilité, celui de faire se braquer immédiatement sur eux et contre eux les vieilles pétoires de la critique immobiliste. Mais chacun des auteurs que j'ai nommés a confirmé sa personnalité en des voies et directions si différentes qu'il ne saurait plus être question de les traiter en équipe. D'autre part, ce terme d'avant-garde risque d'engendrer le mythe ridicule d'un Art, dramatique ou autre, ressemblant à une armée disciplinée, qu'une avant-garde, composée de courageux volontaires, entraînerait

dans une direction unique et à qui elle faciliterait le chemin en sautant sur les mines que dispose la sournoise Bourgeoisie, désireuse d'empêcher le Progrès. Belle image de propagande, mais qui ne ressemble à aucune réalité. Enfin, et ce n'est pas le point le moins important, ce mot « avant-garde », qui implique certes du courage, implique aussi discipline et obéissance. Et c'est bien ainsi que l'entend M. Bernard Dort, qui, dans cet article de *L'Observateur* auquel je fais allusion, entreprend de tracer pour Eugène Ionesco l'itinéraire exact qu'il doit suivre, à peine de se perdre et de voir se détourner de lui la bienveillante attention qui lui est actuellement accordée.

Cette attention vient d'être attirée de nouveau sur le Théâtre d'Eugène Ionesco par les représentations que la Compagnie Robert Postec donne au Théâtre de la Huchette de *Jacques ou la Soumission*[1] et de *Le Tableau*. Depuis cinq ans, une ou deux fois par an, quelque petit théâtre de Paris donne un « spectacle Ionesco », faisant ainsi d'Eugène Ionesco l'un des auteurs les plus souvent joués à Paris. Hors de Paris aussi, à travers l'Europe, il existe un public grand amateur de cette œuvre parfaitement originale, d'un comique violent et d'une sombre poésie, riche d'arrière-plans et de prolongements qui font rêver. En ces cinq années, depuis *La Cantatrice chauve*, qui fut jouée au Théâtre des Noctambules, jusqu'à la récente création de *Jacques ou la Soumission*, nous avons vu naître sept ou huit pièces d'Eugène Ionesco, sans parler de quelques anti-saynètes, dont aucune ne put laisser indifférents ceux qui en furent les spectateurs. *La Leçon*, *Les Chaises*, *Victimes du Devoir*, *Amédée ou Comment s'en débarrasser* ont été, en ces cinq années, à peu près seules à témoigner de la recherche, et de la fréquente rencontre, d'un théâtre comique qui soit en accord direct avec cette part de la sensibilité moderne qui cherche à s'exprimer par le rire. Disant cela, j'entends déjà non le rire mais le ricanement de ceux pour qui l'expression « sensibilité moderne » ne correspond à aucune réalité et fait partie du jargon inventé par ceux que M. Jean-Jacques Gautier appelle « les snobs » et M. Robert Kemp

1. EUGÈNE IONESCO, *Théâtre I* (Gallimard).

« les gobe-mouches ». Le fait que le Français de la seconde moitié du XXe siècle n'ait pas exactement les mêmes réactions devant les êtres et les événements, devant les mots et les idées, que furent sans doute celles d'un honnête homme du XVIIe siècle leur paraît « impensable ». Il faut être bien « snob » ou « gobe-mouches » en effet pour avoir envie de rire d'autre chose que de la *Jalousie du Barbouillé*, et c'est assez se commettre avec nos temps d'obscurantisme et d'ignorance que louer un auteur comique moderne de marcher sur les traces de Feydeau. Je n'en crois pas moins, sans avoir envie de m'en excuser auprès d'eux, que nous sommes devenus sensibles aux côtés dérisoires d'une société qui, visiblement, se désagrège, et fiche le camp par quelque bout qu'on la prenne ; je n'en crois pas moins, quand même ils appelleraient cela « chercher midi à quatorze heures », que la cruauté et le désespoir, sous-jacents à tout comique qui dépasse celui du gâteau à la crème s'écrasant sur la figure d'un personnage, ont, en ce temps, et légitimement, plus de force qu'ils n'en pouvaient avoir en un temps où les sociétés se sentaient plus assurées d'elles-mêmes. La plupart des héros d'Ionesco sont des imbéciles. On a toujours ri des imbéciles. On en rit toujours, mais on les découvre de plus en plus inquiétants, menaçants, envahissants ; doués de pouvoirs infiniment plus étendus que n'en avaient les médecins de Molière ou les grands seigneurs de Beaumarchais. Les imbéciles deviennent meurtriers. Ils ne sont plus reconnaissables à des signes distinctifs vestimentaires tels que chapeaux pointus ou robes de pédants : ils s'habillent comme tout le monde et — voici le point — parlent à peu près, mais pas tout à fait, comme tout le monde. Proliférants comme les champignons d'*Amédée*, insidieux comme le policier de *Victimes du Devoir*, ils se glissent dans les consciences, dans nos consciences, et nous offrent sans lassitude cette grande tentation de la bêtise qui fut l'ultime tentation du saint Antoine de Flaubert. J'envie très fort M. Robert Kemp et M. Jean-Jacques Gautier, qui ne se sentent pas menacés en eux-mêmes par les monstres d'Ionesco, mais je les plains aussi de ne pas connaître le rire libérateur dont Ionesco nous permet d'accompagner l'évocation de monstres qui sont bien les nôtres.

Jacques ou la Soumission, dernière pièce créée d'Eugène Ionesco et qui est aussi l'une des premières qu'il ait écrites, a été, comme il se doit, l'objet des exécrations des esprits les plus enviablement tranquilles de ce temps. (Je sens bien que je ne résisterai pas longtemps à citer quelques-uns de leurs jugements.) Et elle est une de celles qui serviraient le mieux d'introduction à ce Théâtre ; non que les autres pièces d'Ionesco soient plus « difficiles », mais dans *Jacques* le comique — car Ionesco est, d'abord, un auteur comique — est obtenu par des moyens traditionnels et qui eussent dû paraître tout à fait rassurants. On y voit un garçon, Jacques, qui accueille, silencieux et enfermé dans un silence à triple verrou, les solennelles objurgations d'une Famille à rentrer dans l'Ordre Classique. Le fils indigne, le rebelle, a refusé de se plier aux conventions du groupe. C'est le Révolté. Peu importe, au fond, l'objet de sa révolte. Supposez que sa famille soit athée de père en fils et que Jacques veuille devenir membre du clergé ; ou, inversement, que Jacques, fils de sénateur monarchiste, adhère au parti communiste. En fait, il s'agit ici du goût pour les pommes de terre au lard, traditionnel dans la famille, et que Jacques se refuse à partager. Voilà bien l'insupportable dérision, et la mise sur un pied d'odieuse égalité de tous mouvements de révolte — et qui ne peuvent satisfaire, bien entendu, ni les athées, ni les sénateurs monarchistes. Cela revient à dire, pensent les uns et les autres, (mais ils disent tout autre chose) : « Si on ne peut plus parler sérieusement !... » Car ils sentent que le comique d'Ionesco concerne ce dont ils ont besoin pour vivre, s'attaque à leur oxygène, que ce burlesque touche à toutes leurs habitudes, celles qu'ils trimbalent — ce sont les mêmes — de l'heure du petit déjeuner à l'heure de la fermeture des théâtres. Ils souffriraient moins, sans doute, de l'apparition de ce qu'ils appellent « une idée neuve » que de la large moquerie, heureusement étalée, de ce qui fait leur pain quotidien. Une idée « neuve », ce n'est jamais qu'une idée qui ne les a pas effleurés. Ce n'est pas grave. Ce qui est grave, c'est d'entendre autour de soi des gens rire de ce que l'on porte en soi. Ils seraient peut-être plus indulgents pour ce rire — je doute qu'ils aillent jamais jusqu'à s'y associer — s'ils savaient que

les gens qui rient le mieux, avec le plus de certitude que ce qu'ils voient là est en effet comique, et digne du rire, sont ceux qui retrouvent chez les héros d'Ionesco la partie molle et basse qu'ils ne se refusent pas à reconnaître en eux-mêmes. Ce rire n'est pas tout neuf, Ionesco ne l'a pas inventé — de quoi, assez comiquement, M. Jean-Jacques Gautier lui fait grief, arguant pour justifier son incapacité à rire devant cela de l'admiration bien connue qu'il a déjà portée à Jarry, Satie, Breton, Tzara, Picabia, Éluard, Desnos, Soupault et Queneau, lesquels l'auraient vidé de ses possibilités d'hilarité. Ce rire est le même — mais rendu un peu plus tragique, parce que ce temps est tragique — que celui qui nous saisit à la lecture de *Bouvard et Pécuchet*, ou du *Dictionnaire des Idées Reçues*, ou de *L'Exégèse des Lieux communs*, de Bloy. Nous ririons moins si nous n'étions pas concernés, mis en garde ; nous ririons moins aussi si ce Jacques, que son horreur des pommes de terre au lard semble exclure de la communauté, n'était excommunié par le troupeau bégayant, usant constamment d'un mot pour un autre, mêlant les métaphores et brouillant les syllabes comme brouillent les pistes les savants criminels, de ceux qui savent le vrai, disent le droit, prêchent et enseignent, admonestent et racolent. On a beaucoup et bien savamment parlé d'une alchimie du langage propre à Ionesco. C'est, à mon avis, réduire et systématiser ce qui est une réaction toute spontanée de l'auteur comique Ionesco, en même temps que le fruit de la plus ingénieuse observation. Observation qui n'est pas neuve, je dois encore en faire l'aveu à M. Jean-Jacques Gautier ; mais qui est rénovée par Ionesco. Déjà Flaubert, Monnier, Jarry s'étaient avisés que les personnages importants, ceux qui prononcent des discours en des académies, ou qui haranguent la populace, ou qui grondent leur fils, n'emploient pas toujours très heureusement le langage français. Ils disent volontiers que ce sabre est le plus beau jour de leur vie ou que le bâton à physique travaille d'une généreuse émulation et partage avec le petit bout de bois l'honneur de massacrer l'Empereur Moscovite. Et il arrive à la mère de Jacques de s'écrier, devant son autorité et son amour maternel bafoués : « J'ai mis au monde un mononstre », ou à sa sœur déçue : « Tu es un vilenain. » Mais

je ne vois pas qu'il soit très important de faire un sort spécial à ces déformations de mots ou aux altérations de syntaxe — que je trouve par ailleurs bien heureuses et amusantes — qui ne font que refléter l'état proche de l'ataxie où se trouvent les notables d'Ionesco. Il serait plus important, me semble-t-il, de mettre l'accent sur les scènes d'étranges et poignantes tendresses qui, dans *Jacques*, comme dans *Les Chaises*, comme dans *Amédée*, comme dans *Victimes du Devoir*, rapprochent soudain, au sein du ridicule le plus profond et de la parodie la plus amère, deux êtres seuls — vieux époux, ou jeunes gens en train de se découvrir l'un à l'autre, ou fils recréant son père, — et qui révèlent l'amour de ce misérable et ridicule prochain, qui nous ressemble comme un frère, dont est tissé le théâtre d'Ionesco.

« Je ne crois pas que M. Ionesco ait quelque chose à dire, écrit M. Jean-Jacques Gautier. Je crois que M. Ionesco est un plaisantin, un mystificateur, donc un fumiste. Je ne suis pas contre. Il en faut. » Et M. Robert Kemp, au cours de l'un de ces articles d'un mépris condescendant et d'un sautillant dédain qu'il a le talent de réserver aux meilleurs et aux plus sûrs auteurs dramatiques à leur naissance, déplore — ce qui est d'un comique triste — qu'Eugène Ionesco « ne s'attelle pas à la création d'un nouveau théâtre... ». M. Robert Kemp a bien de la chance de savoir ce qu'est un « nouveau théâtre ». Pour moi, je ne le sais pas du tout. Mais je continue à m'emballer pour ceux, ils ne sont pas si nombreux, qui, comme le fait en ce moment Eugène Ionesco, se mettent tout entiers, et nous entraînent avec eux, par le rire, par la pitié, par la peur et par la saine moquerie de la peur, au sein même du théâtre.

JACQUES LEMARCHAND

NOTES

LES ESSAIS

MUHYI-D-DIN IBN 'ARABI : *La Sagesse des Prophètes* (Albin Michel).

Lorsqu'en 1229 Ibn 'Arabî, surnommé « celui qui donne vie à la religion », compose ses *Chatons des Sagesses*, titre rendu ici par *La Sagesse des Prophètes*, il y a vingt-cinq ans qu'a disparu Maïmonide, qui, lui aussi, avait traité, dans sa perspective juive, de la succession des Prophètes. Faut-il dire que pour aucun des deux il ne s'agit d'histoire ni de psychologie ? C'est une métaphysique de la prophétie qu'ils veulent établir, en la fondant sur des textes révélés. L'un n'aura donc pas de peine à montrer « qu'il ne se lèvera plus de prophète qui aura la même perception » que Moïse, et l'autre que Mohammed est le Sceau des Prophètes, chacun très rigoureusement à partir de sa Révélation. Qui s'en tiendrait à constater que ces deux tentatives s'annulent l'une par l'autre n'aurait pas vu leur vraie portée : c'est d'expliquer comment Dieu parle en secret au secret de l'âme.

Sur ce thème, des deux docteurs c'est de beaucoup le musulman qui paraît le plus subtil. Tellement subtil que le lecteur non préparé aura de la peine à le suivre, malgré l'aide constante que lui apporte le diligent traducteur, M. Titus Burckhardt. Il rétablit les intermédiaires logiques (que la pensée arabe saute volontiers), éclaire les allusions coraniques, précise quand il le faut la valeur des termes proprement mystiques. A vrai dire, je conseille à qui voudra vraiment tirer du texte sa substance d'avoir sous la main un opuscule de M. Burckhardt, *Du Soufisme, Introduction au langage doctrinal du soufisme* [1], fruit d'une longue intimité avec l'œuvre d'Ibn 'Arabî.

Peut-être trouvera-t-on la clef de l'ouvrage, en ce qui concerne

1. Alger-Lyon (Messerschmitt, Derain), 1951.

le sens du prophétisme, dans le passage suivant : « Dieu est le miroir dans lequel tu te vois toi-même, comme tu es son miroir dans lequel il contemple ses Noms. Or ceux-ci ne sont rien d'autre que Lui-même, en sorte que la réalité s'inverse et devient ambiguë [1]. » Plus le miroir humain est pur (plus l'homme incarne son archétype, l'*Insân al Kâmil*, l'Homme parfait), mieux le prophète aura en lui une pure image de Dieu et la retrouvera, reflétée, au sein de celui-ci. Si Mohammed est le seul prophète complet, c'est qu'il préexistait à son être humain comme « Idée du Prophète-en-soi ». C'est ce qu'il a exprimé lui-même dans le *hadit* suivant : « J'étais prophète alors qu'Adam était encore entre l'eau et l'argile [2]. » Intéressant parallèle entre l'Envoyé et son message : le Coran, en théologie musulmane, est donné comme incréé, préexistant de toute éternité dans la pensée de Dieu en langue arabe [3]. Des Occidentaux aimeront aussi le chapitre consacré à Jésus, auquel l'ésotérisme musulman, à la suite du Coran, réserve la plus haute place à côté du Prophète.

Les jeux de miroirs que nous notions à l'instant peuvent séduire ou irriter. On craint qu'ils ne soient une tentation permanente de l'esprit arabe, plus souvent féru de connaissance et de langage que de « réalisation » intérieure. Qui s'est assimilé de telles méthodes de pensée peut jouer, sur le papier, au grand docteur. La pensée arabe a failli mourir de ce genre d'intelligence, qui comprend tout et ne crée rien. Ibn 'Arabî, saint authentique, montre que le salut est pour elle du côté de la contemplation, à condition de la pousser jusqu'au point où s'abolissent les miroirs !

GABRIEL GERMAIN

JEAN GRENIER : *A propos de l'Humain* (Gallimard).

Peut-être est-il temps, pour notre société intellectuelle, de payer les dettes qu'elle a contractées envers Jean Grenier. Nous savons bien, certes, que ce philosophe de l'indifférence n'est pas pressé et que, comme on dit, il n'y a pas eu de vrais méconnus. Mais enfin il vaut mieux connaître ses contemporains et apprécier leur contribution à une conception de la vie et à une vision de l'univers qui nous semblent si familières. Or Jean Grenier nous offre, aujourd'hui, un prétexte de choix : un essai intitulé *A propos de l'humain*, et qui contient des pages parmi les plus remarquables qu'ait écrites l'auteur d'*Inspirations méditerranéennes*.

Ce prétexte, il est à prévoir, cependant, que peu l'utiliseront.

1. P. 47.
2. Les *hadits*, propos personnels attribués au Prophète (et donc non révélés), tiennent une très grande place dans la tradition musulmane ; on peut s'en rendre compte dans cet ouvrage, qui en contient de fort beaux, par exemple : « La fraîcheur de mes yeux m'est donnée dans l'oraison. »
3. D'où la dignité surnaturelle de la langue arabe coranique.

Car, encore une fois, Grenier n'a rien fait pour. Par la présentation d'abord : il s'agit, en effet, d'un recueil d'articles publiés entre 1942 et 1950. Par la forme ensuite : souvenirs et récits alternent avec la recherche proprement philosophique, au point que, pour le lecteur non prévenu, malgré le titre, la préface et la conclusion, on pourrait croire au disparate et à l'arbitraire.

C'est que Jean Grenier réclame une lecture active. Non pas un déchiffrement, mais une participation. Il n'a pas un code et un jargon d'école : sa langue est, au contraire, limpide, dense et poétique. Mais il contraint le lecteur à venir chercher le sens de ses réserves, de ses silences et, comme il aime à dire, de ses « oscillations ». L'expression de Jean Grenier est toujours *en deçà*, mais c'est un en deçà fécond et qui rend l'inexprimé superflu. Cette retenue résume l'homme : on se sent toujours, *au delà*, devant Jean Grenier.

Il y a aussi que, non content de se vouloir en deçà, Grenier prend plaisir à donner le change. Comme tous les penseurs, il est l'homme d'une obsession, mais, contrairement à la plupart des philosophes, il n'est pas celui d'un système. Dès lors, il devient parfois insaisissable; l'appréhender, c'est presque le trahir. Il y a du Paulhan en Grenier, comme en témoigne son surprenant *Lexique*. Mais c'est du Paulhan corrigé par Valéry, qui est peut-être l'un des pôles des « oscillations » de Jean Grenier.

Mais tout ceci ne saurait longtemps camoufler l'une des recherches les plus originales de notre temps et qui tente de définir, au travers d'études, d'essais et de récits poétiques, le but même que s'est assigné la philosophie moderne : une attitude devant la vie.

Pour cerner cette attitude, Grenier procède par des approximations dont son dernier livre offre des exemples significatifs. Les deux premiers chapitres sur le sens de l'histoire et sur les manifestes contre la guerre rappellent l'*exigence négative* de l'attitude de Jean Grenier : ce que d'abord elle s'efforce de ne pas être. Cette exigence s'est manifestée dès 1938 avec l'*Essai sur l'esprit d'orthodoxie* où Jean Grenier dénonçait — dix-sept ans avant que paraisse *L'Opium des intellectuels*, de R. Aron — le caractère religieux du communisme. Il demandait à son ami André Malraux, alors communiste, de n'abdiquer devant aucune église.

D'autres articles, sur l'indifférence, l'attachement aux choses, les jours disparus, les marchés aux puces, illustrent la démarche philosophique de Grenier, laquelle est essentiellement poétique. Avant de passer du signe à la chose signifiée, ce qui est le propos du philosophe, il s'attarde sur la valeur du signe. Il lui donne un éclat, presque un épanouissement. Ainsi entend-il communiquer l'universel par la valeur du singulier. Cette valeur peut être profondément ironique, au sens socratique du mot; elle peut être aussi absurde au sens le plus moderne, c'est-à-dire traduisant

la notion de contingence. La plupart du temps, les faits sont rapportés dans la perspective d'une seule et même recherche : la conciliation entre « l'éternité des désirs et la fragilité de la vie ».

A la casbah d'Alger, dans la médina de Tunis, sur la colline de Santa Cruz, ce Breton (il est né, comme Guilloux, à Saint-Brieuc) a découvert la double vertu de la lumière, qui est à la fois exaltation des désirs et invitation à l'immobilité. Nourri de la pensée indienne et des grands textes chinois, il s'est demandé un moment si l'indifférence n'était pas la seule réponse à ce sentiment de l'*écart* qu'il a analysé dans sa thèse sur Jules Lequier — puis dans son essai sur *Le Choix*. En fait, Grenier n'a pu s'attarder longtemps sur cette réponse inhumaine. Le sentiment de l'écart que provoque le gouffre entre l'homme et le monde, et qui a suscité l'angoisse philosophique moderne, ne triomphe pas de l'attachement à la vie. C'est ce dont les existentialistes conviennent. Mais il implique, selon Grenier, l'Absolu. Et il débouche sur une philosophie du consentement : « Jeune, je ne pensais qu'à être libre. Je suis heureux aujourd'hui de connaître le mur comme surface à déchiffrer plutôt que comme obstacle à franchir. Le serai-je définitivement ? C'est une épreuve décisive, *la ora de la verdad*, celle qui, à la fin de la corrida, décide de la vie ou de la mort du matador. »

Il reste à insister sur le caractère actif, complexe de ce consentement, c'est-à-dire sur son *humanité*. *A propos de l'humain* se présente comme une « réhabilitation des valeurs inventées par l'homme, pourtant dérisoires en soi ». Il y a peut-être là l'une des plus saisissantes définitions qu'on ait jamais trouvées du mot *humain*.

JEAN DANIEL

ROBERT MALLET : *Une Mort ambiguë* (Gallimard).

Robert Mallet qui s'est voué à parler des autres et à les faire parler, mérite bien qu'on parle un peu de lui. Je l'imagine à la fois timide et hardi, d'une curiosité réservée et infatigable, plein de tact et de mémoire, doué d'une franchise adroite, habile à susciter le débat et à le conduire, poseur de questions innocentes et cruelles, doux inquisiteur persévérant et perspicace, et plus intéressé par les hommes et leurs problèmes que par les œuvres. Il vient de faire un livre des relations et des conversations qu'il eut avec Gide et Claudel — auxquelles viennent s'ajouter quelques promenades avec Léautaud — à l'occasion de la publication de leur *Correspondance*, puis à l'occasion de la publication de la Correspondance de Gide avec Valéry, de Claudel avec Suarès, à l'occasion de l'édition des *Œuvres complètes* de Claudel. Professionnelles, ces relations étaient aussi amicales

et familières. Robert Mallet se plaint qu'elles n'aient pas été plus intimes et qu'elles n'aient pas témoigné, de la part de si grands répondants, un plus vif souci spirituel à l'égard de leur jeune interlocuteur. L'amitié de Gide était fuyante et n'allait guère au delà de la confiance qu'on accorde à un bon secrétaire ; celle de Claudel demeurait distante. Robert Mallet avoue sa déception. Il ne pense pas avoir tiré de ses relations avec Gide et Claudel le profit humain qu'il en attendait. Mais s'il n'a pu tenir sa place dans un drame qui s'était joué en dehors de lui et dont la flamme ne s'est pas rallumée dans le cœur de ses héros, il lui reste à raconter tout ce qu'il a vu, entendu, perçu après coup et dans les marges de ce grand dialogue, tout ce qu'il a bien moins noté qu'enregistré. Le mot rend bien compte de la réceptivité patiente et sensible dont fait preuve Robert Mallet et du rôle qu'il s'est donné auprès de deux grands écrivains dont l'œuvre et la vie achevaient de s'accomplir sous ses yeux. Tout ce qu'ils livrent d'eux-mêmes, à leur gré ou à leur insu, s'inscrit aux pages de son livre, non comme une vulgaire sténographie, mais comme un délicat relevé de sismographe. « Ne manquez pas d'enregistrer » : le mot qui définit ici le talent de Robert Mallet est de Gide, plus capable que quiconque de s'imaginer dans le regard et la conscience d'autrui, et plus soucieux, à la fois par scrupule et par coquetterie, de s'y reconnaître. « Vous pourrez le raconter un jour, mais vous attendrez que je sois mort. » Claudel, au contraire, s'étonnera du projet de Mallet, tout en le laissant libre d'agir à sa guise. « Moi, je n'ai jamais trouvé intéressant de relater des conversations. » Que ces propos sauvés de l'oubli servent à faire mieux connaître ceux qui les ont prononcés n'est pas une objection qui le convainque : « Ils ont écrit ce qu'ils avaient à dire. Le reste, c'est du vent. » Claudel se souciait peu de ce qu'on pouvait penser ou connaître de lui en dehors de son œuvre. Il ne croyait pas que ses propos pussent ajouter quoi que ce soit à cette œuvre, et moins encore que la figure et la personnalité de son auteur fussent de quelque façon liées à elle. C'est sans doute à cette absence de souci d'auteur que les propos de Claudel, sauvés malgré lui de l'oubli, doivent d'être si libres et si justes, et d'un timbre si sûr et si net. Ce sont eux qui donnent au livre de Robert Mallet sa structure, si ceux de Gide lui donnent son mouvement et ses ombres, si ceux de Léautaud sont la part bienvenue du romanesque et de l'aventure. Claudel semble parler plus librement que Gide — et même plus spontanément que Léautaud, dans l'étonnante promptitude de la réplique — parce qu'il compte beaucoup moins avec ce qu'il dit, parce qu'il ne donne jamais le sentiment qu'il engage dans une phrase toute la signification de son œuvre ou de son personnage. La parole de Claudel n'est pas une parole surveillée, ou dérobée dans le suspens ou le rire ; Claudel est un homme qui souhaite

répondre à qui l'interroge, et qui aime trouver la réponse. S'il ne la trouve pas, il se tait ou passe outre.

Parce qu'ils lui sont plus étrangers et parce qu'ils le déconcertent, Robert Mallet rend peut-être les propos de Claudel avec plus d'objectivité, avec une exactitude plus sobre. C'est en effet vers Gide qu'il est attiré, dans cette expérience qu'il fait de la distance des écrivains à leur œuvre, c'est au mobile et sinueux discours gidien que son cœur et son esprit se prennent. Il cite et commente avec admiration un passage en quoi se résume la morale gidienne du doute, qui lui apparaît comme le garant de toute liberté et de tout progrès spirituels : « Je sais qu'aujourd'hui certains cherchent en tâtonnant et ne savent plus à qui se fier. A ceux-là je viens dire : croyez ceux qui cherchent la vérité, doutez de ceux qui la trouvent, doutez de tout ; mais ne doutez pas de vous-même. » A quoi répondent ces mots de Claudel qui laissent, semble-t-il, Robert Mallet quelque peu interdit : « Est-ce que ceux qui n'ont pas la foi ne peuvent pas imaginer que ceux qui l'ont ne sont sûrs de rien sinon de Dieu, parce qu'ils ne sont pas sûrs d'eux-mêmes ? La mort ne me fait pas peur. Mais je suis plus sûr d'elle que de mon Paradis. » Si Gide eut une vie et une mort ambiguës, n'est-ce point chez Claudel, et jusque dans les affirmations de la foi et les certitudes du croyant, qu'il faut lire la contradiction essentielle ?

Robert Mallet a le rare mérite de nous proposer avec justesse les termes d'un débat spirituel dont Gide et Claudel ont été les témoins exemplaires dans leur œuvre et dans leur personne, jusqu'à la fin. Il est regrettable qu'il se soit avisé, dans quelques pages plus faibles de son livre, de s'en faire l'arbitre, en essayant de conjuguer les affirmations de Claudel et le doute de Gide, auxquels il mêle curieusement les refus et les caprices de Léautaud et le scepticisme de Valéry. Nous supportons mal que les noms de ces écrivains soient réduits à désigner des attitudes métaphysiques ou morales, que leur œuvre n'ait plus qu'une valeur de symbole. Robert Mallet est, à vrai dire, plus heureux dans l'évocation des personnes, jusqu'aux paroles et aux images qu'il recueille au bord des tombeaux.

GEORGES ANEX

*
* *

LE ROMAN

MARGUERITE DURAS : *Le Square* (Gallimard).

Un porte-balle et une petite bonne, dans les loisirs d'un jardinet, vident leur cœur. Tout le livre est ce dialogue-là, mais, de trois tisons et d'une bûchette, Marguerite Duras sait allumer une allégorie. Ce sont d'étranges patiences, des aveux étranglés, les honnêtetés des âmes simples qui, doucement, tirent ce rideau derrière lequel il y a peu, et toutefois deux vies. Le mercier, qui n'est point jeune, ne demande pas à sa valise plus de joie qu'elle n'en peut porter ; il a gardé de son humeur ambulante une sagesse du coin de l'œil et une sorte de tendresse, à demi fabuleuse, pour des lions qu'il a contemplés, dans la lumière d'une cage, au bord de la mer. Ce prudent ne fut jamais, peut-être, qu'une poule mouillée. La servante a vingt ans et du sang aux ongles. Docile au dehors, elle est secrètement indomptable ; si elle consent à l'horreur de sa besogne, si elle ébrène sans murmurer une vieille dondon, c'est qu'elle craindrait de s'endormir dans une routine facile et de s'y perdre ; elle veut des peines qui la réveillent, elle recherche les malheurs qui nourrissent son espérance ; elle attend du sort un mari cueilli dans un bal. Or voilà que cette fille, qui se gèle dans sa misère comme on s'huile pour un combat, rappelle à l'audace et à l'honneur de souffrir le juif errant qui ne croyait plus à son étoile. Si elle ne le sauve, elle peut le sauver, et elle tourne vers lui ce regard de Pyrrha qui faisait des hommes avec des pierres.

J'admire l'humilité de Marguerite Duras. Elle épouse délicatement la platitude des médiocres, elle compose avec des pauvretés, elle n'a besoin ni du feu des idées ni d'une langue forte ; on dirait qu'elle s'ennuie pour l'amour de l'humanité. Pourtant, le naturel ne se moque pas impunément de l'art. Un auteur a beau s'étudier à parler aussi mal que ses personnages, Marguerite Duras n'est pas sa concierge et je me souviens que, naguère, dans une nouvelle, certain Gaston balayait les rues et citait Descartes. C'est par où la marmite est fêlée. Ni les paysans ni les ouvriers qu'on entend dans les livres ne sonnent vrai. Le bourgeois demeure le meilleur gibier des écrivains qui, en dépit d'eux-mêmes, sont nécessairement des bourgeois.

ROGER JUDRIN

FÉLICIEN MARCEAU : *Les Élans du Cœur* (Gallimard).

Pour s'être jeté sur Denise, son employée — d'ailleurs consentante — M. Vasselard, antiquaire, est victime de beaucoup d'ennuis. Denise aussi, la femme de M. Vasselard ayant décou-

vert son inconduite et dénoncé Denise à son noble père, M. de Gaugrand, d'où foudres et interdictions. Denise passe outre. M. de Gaugrand la séquestre, ce que Mme de Gaugrand trouve naturel, et Minon, l'amie-bonne-à-tout-faire, excessif, quand, au bout d'un mois, Denise est toujours enfermée dans sa chambre du premier étage, derrière les persiennes que M. de Gaugrand a clouées. Mais lorsque Minon, qui a soixante-dix ans, et trois lycéens romantico-cyniques s'organisent en commando nocturne pour délivrer Denise, rien ne s'arrange pour autant. Sans doute M. Vasselard, qui commençait à l'oublier, se reprend de désir pour elle, sans doute l'un des lycéens tombe amoureux d'elle et le lui dit, mais tout ce qu'ils obtiennent étant de se détruire l'un l'autre dans l'esprit, le faible esprit de Denise, elle réintègre la chambre qu'elle avait fuie, séquestrée cette fois consentante et même volontaire. Le garçon amoureux rôdera encore un peu autour de la maison. Minon s'en ira. Il est probable que M. de Gaugrand et Mme de Gaugrand vont sécher sur place, et Denise pourrir toute vive derrière ses volets. Curieux personnage, muet, gras, visqueux, malsain, qui laisse de marbre. Une image peinte émouvrait davantage, mais cette chiffe molle ! Son père et sa mère, pour être balzaciens n'en sont pas moins fantoches. Le seul air un peu frais qui pénètre dans cette banlieue empestée est apporté par Minon et ses enfantins complices. Encore a-t-on peine à les croire vrais. Tandis que M. Vasselard, oui, M. Vasselard qui s'exprime longuement par des monologues à la fois accablés et exaspérés, M. Vasselard est aussi drôle que vrai et vivant. On n'en a jamais assez de lui, on voudrait qu'il continue de parler, ou que sa drôlerie soit contagieuse. Chaque fois qu'il apparaît éclate un petit feu d'artifice où le talent de Félicien Marceau, aigu et cocasse, tendre parfois, se déploie sans effort. Mais aussi ces belles fusées font tort au reste, parce qu'elles rejettent dans l'obscur tout ce qu'elles n'éclairent pas, personnages, situation, intrigue, dont on voit bien la raison, et mal la nécessité.

DOMINIQUE AURY

PIERRE BOULLE : *L'Épreuve des Hommes blancs* (Julliard).

Il semble que les romans de Pierre Boulle inspirent à la critique on ne sait quelle méfiance, quelle réticence. Sans aller jusqu'à accuser leur auteur d'être un mystificateur, on lui reprocherait volontiers de manquer de sérieux — de ce sérieux qui, comme chacun sait, fait le prix des ouvrages de M. Paul Vialar. « Ce roman n'est pas un livre raisonnable », écrit, à propos de *L'Épreuve des Hommes blancs*, M. Robert Kemp, qui est cartésien comme M. Homais était apothicaire. Et, de fait...

C'est en fonction d'un mécanisme parfaitement absurde que vivent, agissent et parfois meurent les héros de Pierre Boulle. Le *hic*, c'est que ce mécanisme absurde tient son absurdité même de ce qu'il est parfaitement, exagérément rationnel. Le romancier n'en est que l'observateur impassible, apparemment objectif, à peine ironique. Partant d'une situation, d'une donnée très simples, presque banales, à peine plus cocasses, saugrenues ou au contraire dramatiques qu'un fait divers, il se borne à les pousser jusqu'à leurs conséquences extrêmes, *mais toujours rigoureusement logiques*. Il nous montre, par exemple, un agent nazi, installé en Angleterre et s'y faisant passer pour un citoyen britannique, remplir son rôle avec une telle conviction qu'il devient effectivement un parfait citoyen de Sa Majesté (*William Conrad*) ; un colonel anglais, prisonnier des Japonais, mettant un point d'honneur à construire *à la perfection* le pont qui servira auxdits Japonais à vaincre les siens (*Le Pont de la rivière Kwaï*) ; un avocat général amené, par le mécanisme même de la Justice et de ses propres fonctions, à requérir la peine de mort contre un homme qu'il sait innocent, et à se convaincre lui-même que cet homme est coupable du crime qu'on lui impute, alors que lui, procureur, a assisté à *l'accident* dont est morte la « victime » (*La Face*). Dans *L'Épreuve des Hommes blancs*, Pierre Boulle rapporte l'odyssée de cette petite fille blanche dont les journaux ont beaucoup parlé il y a quelques années : recueillie par des Malais, au moment de l'invasion du Sud-Est asiatique par les Japonais, elle grandit parmi eux, s'adapta à leur mode d'existence et finit par épouser l'un d'eux. Après la guerre, les « hommes blancs » l'enlevèrent à sa famille d'adoption et la ramenèrent en Europe. Au terme de tant d'épreuves surmontées, Pierre Boulle imagine la jeune fille ayant à en affronter une encore, « l'épreuve des hommes blancs » — le baccalauréat. Il en résulte deux morts atroces...

Non, décidément, ce roman n'est pas un livre « raisonnable »... A-t-on jamais ouï dire que le bachot avait causé la mort de deux êtres — de deux êtres, surtout, pareils à cette Marie-Helen et à ce Moktuy, rescapés d'un monde ressemblant à l'enfer ?... Il reste, pourtant, que cette histoire insolite a quelque chose de fascinant, d'envoûtant pour l'esprit — comme toutes celles que conte Pierre Boulle, avec une apparente impassibilité. Ce n'est pas qu'on y « croie » — cela dit pour rassurer M. Robert Kemp. Mais, à travers ces apologues grinçants, leur auteur excelle à montrer ceci, qui est une espèce de défi aux reposantes règles du confort intellectuel : que l'absurde n'est pas une image, une notion « romantiques » égarées en ce siècle rationnel ; qu'il est le plus beau (?) fruit de ce rationalisme même, et tout à la fois le fondement et l'aboutissement du comportement de l'homme « raisonnable ».

Qu'on lise ou qu'on relise les quinze premières pages du

Bourreau, de Pierre Boulle. Elles constituent une parfaite « clef » de son œuvre, et lui seront un jour une véritable « introduction ». Car je suis convaincu, pour ma part, que cette œuvre fera, comme on dit, son chemin, et qu'on reconnaîtra en elle l'une des entreprises romanesques les plus originales de notre après-guerre. L'une des plus audacieuses, aussi, et des plus subversives — car ses implications vont à l'encontre des idées reçues les plus douillettement bercées, qui constituent notre catéchisme quotidien...

CLAUDE ELSEN

DRISS CHRAIBI : *Les Boucs* (Denoël).

Il y a dans *Les Boucs* deux sujets distincts : l'histoire d'un groupe de Nord-Africains en France et l'aventure d'un intellectuel algérien. Cette juxtaposition est à la source de tout ce qui me semble gâté dans ce livre.

Les Boucs, ce sont ces trois cent mille Nord-Africains arrivés en France remplis d'espoir et de confiance, certains d'échapper à la misère et peu à peu dépouillés de tout. Ce sont, plus particulièrement, ces vingt-deux hommes, tombés dans une vie quasi sauvage, qui dorment dans des caves, dans des carrières, dans des cabines de camions ou payent pour s'assoupir une heure, le menton posé sur une corde tendue. « Jadis, ils avaient eu un nom, un récipissé de demande de carte d'identité, une carte de chômage, une personnalité, un semblant d'espoir. Maintenant, c'est les Boucs. Pas une prison, pas un asile, pas une Croix-Rouge n'en voulaient. » S'il s'en était tenu à ce sujet, Driss Chraibi aurait peut-être fait une œuvre remarquable, car le meilleur du livre est là, dans ces descriptions hallucinantes, dans cette peinture poignante de la misère la plus sordide.

Mais le livre est aussi l'histoire de Yalann Waldik, un intellectuel algérien, marié à une Française qu'il aime d'une haine féroce (je ne vois pas d'autre moyen de définir son sentiment vis-à-vis d'elle), qui a écrit, durant un séjour en prison, un livre intitulé *Les Boucs* ; il a présenté ce livre à un certain Mac O'Mac, lequel l'a renvoyé en Algérie en lui prenant sa femme..., etc...

Un roman (ou un reportage) sur la condition des Nord-Africains en France pouvait donner une œuvre parfaitement réussie, mais il ne fallait pas y intégrer l'histoire, tout à fait étrangère au véritable problème, d'un intellectuel inadapté ; ce dernier sujet pouvait donner naissance à un autre roman qui, convenablement traité, aurait pu être aussi attachant que *La Statue de sel*, d'Albert Memmi. Mais, poussé par une haine trop violente, l'auteur n'a su maîtriser ni sa pensée ni son style, de là vient qu'il ne peut nous présenter avec *Les Boucs* qu'une œuvre inégale qui ne satisfait que trop rarement.

GEORGES PÉREC

***

LETTRES ÉTRANGÈRES

BERTOLD BRECHT : *Théâtre complet,* volumes I et II (L'Arche).

Rappelons brièvement ce qu'est le brechtisme, pour mieux comprendre les thèmes de l'écrivain Brecht. Le brechtisme, honni des uns, porté aux nues par les autres, est un système dramatique cohérent, dur, exposé par son auteur avec la dureté d'un dogme : alors que le bon spectacle, autrefois, associait le spectateur à l'action dramatique, le tenait sous le charme de la fiction représentée, le bon spectacle, aujourd'hui, doit éloigner de soi son spectateur, le surprendre, le provoquer, l'empêcher de croire à ce qu'on lui montre, l'éveiller, l'interpeller... Mis « à distance » du spectacle, coupé de l'action et du héros dramatiques, le spectateur sera transformé en critique, en juge de ce qu'il entend et de ce qu'il voit. Les événements et les personnages sur la scène ne lui apparaîtront plus comme quelque chose d'évident et d'éternel. Les souffrances chez les êtres humains, les injustices et les contradictions dans la société ne lui apparaîtront plus comme quelque chose de nécessaire et d'immuable. Il comprendra que le mal ne va pas de soi, que la mauvaise organisation de la société est un état précaire et provisoire de la société. Il aura presque envie d'intervenir et de transformer. Tous les moyens seront bons pour indiquer au spectateur que le spectacle qu'il a sous les yeux pourrait être *différent* : mise en scène, décor, musique, chorégraphie, surtout jeu des acteurs, qui, au lieu de s'identifier avec leurs personnages, les démonteront, démontreront, dénonceront devant le public. Voilà ce qu'est le brechtisme : une technique nouvelle du théâtre, qui met *en question* la pièce représentée.

Brecht et ses épigones laissent entendre que la valeur *littéraire* d'un tel théâtre est secondaire. Soit. On ne peut pas plus juger *Mère Courage* ou *Le Cercle de Craie caucasien* d'après le texte écrit, qu'un opéra d'après le livret, ou un film d'après le scénario. Mais l'œuvre de Brecht peut servir de réponse à bon nombre de problèmes que la crise actuelle de la création *littéraire* en Europe rend visibles à tous. Le raffinement et l'épuisement progressifs de la culture occidentale depuis un siècle ont fait peu à peu disparaître du théâtre (du roman aussi) les « grands personnages », les grands cas psychologiques, les caractères trop consistants. Pirandello reste l'exemple le plus illustre de cette méfiance générale à l'égard du « héros ». Peut-être parce que la culture italienne du XIXe siècle a été avant tout une culture

d'opéra, la réaction contre les héros a éclaté plus vive en Italie. Voyez dans le reste de l'Europe Tchékhov, Joyce, Kafka, Beckett, Ionesco, Sartre : désormais on nous montre l'homme en proie à l'existence, en proie aux choses, l'homme dissous dans l'existence et dans les choses ; l'homme-cinéma au lieu de l'homme-opéra. Chez Brecht, la faillite du « personnage » apparaît aussi irrémédiable, mais voici une première différence capitale : Brecht n'aboutit point à une littérature pessimiste de l'enlisement, la destruction du personnage, dans son œuvre, donne lieu à un humour féroce et joyeux très surprenant. Le héros conserve sa physionomie, sa consistance, son importance de héros ; seulement cette physionomie, cette consistance, cette importance ont l'air de quelque chose de tout à fait frivole et éphémère. Les événements sanglants que de tels héros provoquent, les opinions sottes ou méchantes qu'ils émettent font penser à un jeu dont on pourrait changer les règles d'un moment à l'autre. Ce théâtre plein d'histoires de guerre et de violence retentit d'espoir et de gaieté. La croyance dans le personnage est ruinée, mais la confiance dans l'homme demeure.

L'idée de représenter des personnages dont la qualité même de personnages consistants, autonomes, absolus, est contestée, a de curieux rapports (fortuits évidemment) avec l'idée maîtresse de Pirandello exposée dans la *Préface* des *Six Personnages*. « Peut-on représenter un personnage, si on le refuse ? » se demandait Pirandello. Cette question se pose aussi au seuil de l'œuvre de Brecht. Il y a dans ma pièce, disait encore Pirandello, deux drames superposés : le conflit qui déchire les personnages entre eux, et la vaine tentative des personnages pour faire représenter ce conflit par un auteur. La comédie de cette vaine tentative supplante finalement le drame intérieur des héros. La distinction entre le *drame*, monde clos des personnages, et le *spectacle* bouffon et satirique de ce drame, était donc formulée avant Brecht. On avait accusé Pirandello d'avoir impliqué ses personnages dans un drame violent, arbitraire, désordonné, romantique. « Rien de plus vrai, répliqua-t-il, mais je n'ai pas du tout, moi, représenté ce drame : j'en ai représenté un autre dans lequel il y a justement une discrète satire des procédés romantiques ; mes personnages brûlent de s'affronter dans le rôle que chacun d'eux tient dans un certain drame, tandis que moi j'en fais les personnages d'une autre comédie qu'ils ne connaissent pas et ne soupçonnent pas. Ainsi leur excitation passionnelle, qui relève justement des procédés romantiques, repose, c'est là tout l'humour, sur le vide. » De même, *mutatis mutandis*, la fatalité des événements et des caractères dans le théâtre de Brecht, qui semble une fatalité horrible, est devenue une fatalité creuse, une fatalité qui aurait pu tourner autrement, une dénonciation et une parodie de la fatalité.

Mais j'entends déjà frémir les disciples de Brecht, à l'idée

qu'on puisse rattacher, même de loin, leur maître à un auteur bourgeois, qui ignorait « la dialectique », ignorait « l'ère scientifique » et, en somme, ne faisait que suivre le penchant de sa fantaisie [1]. D'autre part, les idées de Pirandello avaient beau être neuves et fécondes, le théâtre qu'il en a tiré ressemble trop à un jeu intellectuel. Le théâtre de Brecht, en revanche, a une saveur drue et populaire. La critique du personnage et de la fatalité dramatique n'est pas commandée, chez Brecht, par la méfiance intellectuelle uniquement ; comme pour d'autres écrivains marxistes, un Pavese, un Vittorini en Italie, comme ce devrait être le cas pour les écrivains soviétiques (mais ils restent prisonniers d'un naturalisme suranné), détruire le « personnage » signifie pour Brecht détruire un mythe bourgeois. La figure traditionnelle du « héros » cristallise tout ce qu'il peut y avoir de mensonge et de duperie dans la littérature classique : duperie intellectuelle, car l'œuvre d'art réduite à un moyen d'évasion détourne l'esprit des luttes quotidiennes pour le progrès, duperie politique, car l'œuvre d'art réduite à un passe-temps ignore les problèmes réels de l'humanité et sert de narcotique au peuple. Le peuple, le prolétariat paysan et ouvrier, ressuscite chez Brecht avec un entrain de plume et un éclat de verve inouïs. Au lieu d'être une cause de tarissement de la création littéraire, la disparition du personnage de théâtre devient, pour Brecht, un moyen de renouer avec une littérature populaire épique. Voyez dans son œuvre le thème de la « bonté » humaine : si l'homme est méchant, c'est que la société le force à refouler en lui la tentation de la bonté, « la terrible tentation de la bonté ». Un personnage entièrement bon, Brecht serait prêt à l'admettre en tant que personnage : mais il faudrait que la société aussi pût l'admettre, il faudrait une nouvelle société, où la bonté, l'amour des uns pour les autres fût devenu possible. Exemple étonnant, où l'on voit la réalité vivante empiéter sur l'œuvre d'art, une situation historique déterminer le choix de l'écrivain : tant qu'il n'y aura pas de bonté possible dans le monde, l'artiste lui-même participera à la guerre marxiste de libération, en s'interdisant de représenter de trop bons personnages.

Toutes ces remarques valent pour les « grandes pièces », *Mère Courage*, *Le Cercle de Craie caucasien*, *Homme pour Homme*, *L'Exception et la Règle*. On peut regretter que l'éditeur français de Brecht n'ait point jugé bon de publier ce théâtre (qui remplira huit volumes) dans l'ordre chronologique. En particulier on aurait aimé lire les *pièces didactiques*, presque toutes inconnues en France, avant les *pièces épiques*. Le didactisme est une des nouveautés les plus saisissantes du théâtre brechtien : il manifeste une fois de plus ce constant souci de rendre l'œuvre

1. Citons, comme exception au pédantisme général qui semble caractériser la littérature brechtienne, le petit livre instructif de Geneviève Serreau, la principale traductrice et initiatrice de Brecht en France (L'Arche).

d'art totalement intelligible au public ; et ce non moins constant souci de dénoncer tout ce qui entre de mensonge dans la fiction de l'œuvre d'art *pure*. Le didactisme de Brecht réagit heureusement contre le préjugé symboliste. Ce didactisme est d'ailleurs, plus qu'un principe en art, un point de vue général sur les choses. C'est, par exemple, une conception didactique de l'amour, celle qui présente l'amour comme une activité d'entraide, de bonté, de solidarité.

Négation de l'homme intérieur, de l'homme éternel, négation de l'absolu ; et d'autre part recherche d'un art véritablement populaire, c'est-à-dire qui prenne à la fois pour sujet le peuple et le peuple pour auditoire : tels sont les deux principes majeurs qui commandent le théâtre de Brecht ; au nom desquels aussi, l'un ou l'autre tour à tour, quelquefois les deux ensemble, a jailli dans le monde tout ce que la littérature compte de neuf et de révolutionnaire depuis cinquante ans. Négation de l'absolu : il suffit de se rappeler les polémiques de Gorki contre Dostoïevsky, ou, avec un ton si divers, les polémiques de Sartre contre Proust et Mauriac. Recherche d'un art populaire : les Américains, les Italiens, les Russes, le dernier Éluard, l'ont mise au centre de leurs préoccupations. Brecht a fait, lui, de la négation de l'absolu le fondement du théâtre populaire, la condition obligatoire d'une esthétique non bourgeoise. Ce parti pris virulent ne va pas sans quelque ostentation de platitude et de laideur. La grande question, l'unique question qui se pose à propos du théâtre de Brecht, c'est de savoir si le renouvellement nécessaire d'une certaine esthétique bourgeoise périmée doit comporter nécessairement le progrès de l'homme intérieur et de l'œuvre d'art belle. Une chose est certaine : que l'art d'aujourd'hui et de demain, pour rester un art vivant et fort, doit être mis à la portée et au service des forces vivantes de la société, plus particulièrement à la portée et au service des collectivités ouvrières. Mais doit-il pour autant regarder comme fiction et mensonge tout appétit d'absolu ou de beauté ? Brecht ressemble à un Shakespeare qu'on aurait privé de ses principaux personnages. Imaginez *Hamlet* sans Hamlet. La fraternité, la bonté universelle que Brecht voudrait promouvoir sur la terre n'en sera-t-elle point appauvrie ? Voilà, bien sûr, une question qu'on trouvera typiquement bourgeoise. Mais enfin l'absolu et la beauté ont préexisté à la bourgeoisie ; on peut remanier le monde sans vidanger tout cela ; la bourgeoisie a bien pu en faire un usage de classe, un usage partial, un usage mensonger : elle n'a souillé, elle n'a ruiné qu'elle-même. L'œuvre de Brecht vaut sans doute comme acte d'accusation dressé contre une société frauduleuse ; elle est impuissante à rendre compte de la grandeur et de la misère de l'homme.

DOMINIQUE FERNANDEZ

***

LES SPECTACLES

CINÉ-MASSACRE

LES ARISTOCRATES

Denys de la Patellière a tiré du roman de Michel de Saint-Pierre ce film bien français. Des « types », un « merde » noble, une agacerie à la Série noire, une allusion à cette jeunesse qui, cette jeunesse que, bref un sort fait à chaque intention du romancier, en oubliant que la camera est une loupe, un peu déformante par surcroît. Un bien mauvais film au demeurant, aux images molles et maussades. Pierre Fresnay est merveilleux, inimitable, pire.

CHIENS PERDUS SANS COLLIER

Il fallait de la probité pour ne pas glisser à la niaiserie en racontant cette histoire du bon juge et des enfants délinquants. Jean Delannoy n'a pas fait un film de Cayatte, et c'est très bien ainsi. Son récit est rapide, habile à émouvoir, point trop complaisant et ne moralise presque pas. Ce film édifiant est aussi un film sceptique. Jean Gabin, en juge miteux et fatigué, collabore très loyalement à l'intention du metteur en scène de faire « vraisemblable ».

LOS COMICOS

Los Comicos confirme ce que l'on soupçonnait des défauts et des qualités de Bardem : sécheresse, goût de la difficulté, sens du noir et blanc dans le portrait ; mais aussi bavardage, lenteur, audaces gratuites, une certaine grandiloquence. Ce qu'il y a ici de bon l'est moins que dans *Mort d'un Cycliste*, ce qu'il y a de mauvais également. Pour tout dire, ce film honorable est un peu ennuyeux. Il veut être un documentaire sur les « tournées » et la passion du théâtre chez de médiocres acteurs. Pourquoi mêler au film ces longs intermèdes de théâtre à la Porto-Riche ? Ils brisent le rythme, plus encore que les dialogues interminables entre deux personnages dont les profils s'inscrivent en ombres chinoises sur l'écran et n'en bougent plus. On a l'impression d'avoir vu (au moins) deux films. Voici le principal défaut : l'abondance dans le gris, la cruauté diluée. *Mort d'un Cycliste* avait des paroxysmes parfois puérils, mais entraînants.

SILVER LODE (Quatre étranges cavaliers).

Il existe maintenant une école du Western-qui-signifie-quelque-chose. Après *High Noon*, *Un Homme est passé*, *Johny Guitare*, etc., voici *Silver Lode*, d'Alan Dwan. L'habituelle obsession américaine : la violence de tous contre l'innocence d'un seul ; le lynchage perpétré par les bons abusés ; la fausse canaille qui devra recevoir de nombreuses volées avant d'être justifiée ; l'homme traqué dans la ville. C'est deux fois du cinéma ; d'abord parce qu'il s'agit d'un récit filmé, ensuite parce que ce récit joue sur des images, des thèmes presque mythiques, inséparables désormais de notre mémoire cinématographique, on voudrait dire : de notre inconscient cinématographique. C'est en ce sens que l'on peut concevoir une sociologie de l'homme-au-cinéma. Il reste que le film est bien fait, rapide dans sa seconde partie, et se voit avec plaisir.

A L'EST D'EDEN

On pouvait penser de Kazan du mal et du bien. Le mal : il fabrique trop, il vise trop sûrement à l'effet. Le bien : il sait placer comme personne des acteurs dans un paysage, user des ciels, des espaces vides, des arbres ; il sait aussi mieux que personne réussir ce miracle : photographier un homme et une femme appelés « vedettes » en train de se parler d'amour. Ici les vedettes se nomment Julie Harris et James Dean. Leur rôle est immense dans la réussite de Kazan. Le cinéma a découvert que ses monstres sacrés n'étaient pas des vieillards rusés et théâtraux, mais des jeunes gens de vingt ans nés pour souffrir et pleurer sur des écrans de dix mètres. On évoquera Brando à propos de Dean, bien sûr. Quel acteur ! Ce film écrasant repose sur lui ; le secret du roman de Steinbeck paraît brûler dans ce regard de fuyard, de brute, d'enfant. Il donne à l'architecture un peu sommaire du livre — le bien et le mal — un contenu charnel, une équivoque qui dure jusqu'à la dernière image. A côté de lui les acteurs ressemblent à des soldats de bois ; exception faite de Julie Harris, au visage ingrat, mieux que beau (ici aussi une race nouvelle apparaît, avec Eva Maria Saint, Betsy Blair). Ces deux visages-là sur l'écran assurent aux paroles prononcées un pouvoir qui porte en nous au delà de la sensibilité littéraire ou de l'émotion sexuelle. Le cinéma est peut-être en train de trouver son plus secret danger : c'est qu'il dispose de cette infinie puissance de suggestion des visages. De cette puissance il a été fait jusqu'ici un usage vulgaire. Que demain des artistes dominent cette magie, endiguent cette sensibilité où voisinent le pire et le meilleur, et l'on n'écrira plus de romans pour parler d'amour.

Telle est, me semble-t-il, la leçon de ce film. Il place très haut, trop haut peut-être, l'acteur.

Pour le reste, Kazan a utilisé le cinémascope avec intelligence. Les objets, un champ de fleurs, des pans d'ombre prennent place dans l'action, dans le rapport de puissance qui s'établit entre les personnages, ou bien entre les personnages et le lieu, le décor. Il ne me semble pas non plus que le roman de Steinbeck soit trahi ou perde à cette adaptation, qui a le mérite de jouer le succès d'un film sur un drame difficile et au bord parfois du mélo ou de l'incohérence.

P.-S. — A quelques jours d'intervalle nous avons vu *Les Grandes Manœuvres*, projetées à Moscou avec la publicité que l'on sait, et *Les Mauvaises Rencontres*, laborieusement primées à Venise. A propos de ces deux films, le cinéma français mérite qu'on lui consacre bientôt une chronique. On n'y oubliera pas *La Pointe Courte*, d'Agnès Varda, film courageux qui devrait trouver rapidement un distributeur et un public peut-être enthousiaste, sinon très large. Ni *Les Héros sont fatigués*, qui nous prouve que Ciampi est saisi — tant mieux ! — par l'ambition.

FRANÇOIS NOURISSIER



LES ARTS

UTRILLO

Laissons les marchands, les veuves avantageuses, les conteurs d'anecdotes, les joueurs d'accordéon, les obscènes midinettes de la radio et des magazines. Reste un peintre. Un peintre « maudit » ? Utrillo fut un homme frappé, et d'une façon quasi monstrueuse ; mais sa peinture, ce n'est point de la malédiction qu'elle relève : c'est de la Grâce.

Et laissons à distance égale ce fin public pour qui la pire indécence est une voix nue, un cœur pur, un chant naturel. Utrillo eut cette voix et ce cœur d'enfant ; il parvint à ce chant. Autour de lui, on faisait et défaisait le fauvisme, le cézannisme, le cubisme et autres écoles fameuses ; il peignait ses petites rues, ses cabarets, ses églises ; il peignait sa prison et, la peignant, s'en évadait. Les hommes comptent peu chez Utrillo : petites taches obliques, fuyantes ; il est le peintre des murs. Le mur est son personnage essentiel, soit qu'il se charge de pâte et semble se satisfaire de lui-même, soit qu'il se décante et s'inscrive dans un paysage — et ce n'est point le vert de la prairie ni le bleu ou le

blanc du ciel qui donnent un sens au mur : il le leur donne ; il en est l'esprit.

J'ai dit : un chant. Sans doute, il y a bien des *chansons* chez Utrillo, et des plus appuyées. Le chansonnier de la Butte. C'est sa veine populaire et sentimentale. Et l'on sait de reste qu'il s'est répété, exploité, affadi, laissant fuir son génie dans le ressassement et le commerce d'une formule. Mais, en ses belles heures, toutes chansons s'effacent devant un *chant* limpide, non enseigné, qui certes n'est pas des plus amples, mais, dans ses limites, reste singulier et exact. Parmi ses milliers de toiles, il en est une trentaine qu'aucun voisinage ne pourrait accabler. Parfaitement écloses, achevées et indépendantes, elles n'ont pas moins d'élégance et de sûreté que de frémissement. Ce ne sont point des œuvres de primitif ; on ne songe pas davantage à dire qu'elles sont savantes ; elles retrouvent la science dans l'innocence : elles sont heureuses. Et si, même devant ces toiles, on ne se récrie pas au grand peintre, c'est, il me semble, parce qu'elles sont, organiquement et simplement, de la peinture. Utrillo n'a rien bouleversé ni inventé ; il n'a rien apporté d'autre que ses fruits d'arbres et son eau de source.

Après quoi l'on peut songer au reste : l'atroce complainte, la demi-folie, les signes de croix, l'homme traqué, couvé, emmuré, bégayant, bavant, le cadavre en couleurs qui succède, dans les hautes pages des magazines, à la chamarrure embaumée du dernier académicien.

MARCEL ARLAND

VIEIRA DA SILVA (Galerie Pierre).

Depuis de longues années, l'œuvre de Vieira da Silva aboutit à un ensemble, un groupe de *médiatèurs* rigoureux (le problème de la communication nécessiterait une autre étude) ; à la construction d'un monde où celui qui explore et édifie, forme et éprouve, devient « suite d'événements ». Le peintre est au centre du tableau, à l'intérieur.

La disparition du motif et de l'objet, tout au moins repérables, modifie l'action du peintre ; les circuits changent de sens. Le monde de V. da Silva dénote un instinct tactile surprenant : les événements perçus, injustifiables, semblent naître dès le jeu de l'antenne, main et œil.

Ce qui est exprimé : jeu, rêverie, constructions, réalise, par l'intermédiaire des participants, une sorte de drame, une lutte tenue secrète pour la « possession » d'un objet : la toile, instrument de victoire ou de progression ! De doute salutaire, quand l'œuvre achevée oriente vers un autre projet. Dans le même temps, la signification qui hante l'œuvre, n'est-ce pas une autre pensée que celle du projet ou d'un nouvel hybride ? pensée se

poursuivant à travers l'incompréhensible, le labyrinthe cependant formé et parcouru par le peintre.

Ces démarches, ce sens aigu de l'observation, hors des schémas et des concepts, ont fait naître d'autres *relais*, des formes essentiellement fondées sur l'hybride, comme « le Kaléidoscope » ou « les Villes ». Chez Vieira ce que l'on a pu nommer le carroyage, à une certaine époque de son œuvre, peut être dit *appareil*, obliqué, dont les assises sont posées et formées en losanges, ou réticulé.

Ici, il faut rappeler le rôle du losange, du *rhombe*, dont le caractère magique n'est plus perçu — mais la survie, la persistance de la forme losangée est étonnante, chez certains peintres utilisant une « composition » dont les éléments sont menus.

De telles formations, qui pourraient être dénombrées ou classées, résultent d'une *perspective non linéaire* — en effet, aucune ligne continue, de l'observateur au point de fuite ou dans la superposition des joints : on découvre des structures heurtées, plusieurs modes architectoniques.

Plastique, transparente ou opaque, cette « construction » est faite d'éléments un à un formés, emmêlés ; elle opère dans le monde extérieur *et dans le monde intérieur* une trouée. Ce « souterrain », ce labyrinthe ne se creuse pas dans les rejets et les déblais. L'art contemporain n'emprunte plus aux formes « modernes », du moins chez les artistes qui peu à peu se libèrent de tout système, au début (1954-55) de cette *décade*. (On doit l'expression à A. C. Ritchie, et l'exposition qu'il organisa, « The New Decade », 1944-1954, est actuellement à Minneapolis.)

Ici et là, on exagère les « leçons » de l'art moderne, sans doute par suite de quelque persistance de l'habitude : il faudrait évoquer et connaître « les influences » pour « expliquer » une œuvre !

Nul ne songe à l'explication (les jeux scolaires sont faits), encore moins à l'influence, et à ce mode bizarre : parlant d'un artiste, on évoque les voisins ou les rivaux, les anciens ou les grands ! Et, dès que l'on invoque l'autonomie de l'œuvre et de la recherche, il y a toujours un sociologue, un politique et un esthéticien pour protester.

L'œuvre contemporaine, donc, est autonome et se distingue de l'art moderne (plus tard, on examinera les raisons), sans cesser d'être moderne. On sait que la notion d'art abstrait change ou a changé de sens (justement vers 1944-45) ; que des artistes de maintenant ne sont plus adeptes d'Euclide, ou tenants de la couleur plate. Que le départ (l'un des thèmes) est souvent signifié. Bazaine titre l'une de ses toiles « Pierres, Arbres et Plaines » (1952), et l'une des plus belles œuvres de Nicolas de Staël a pour titre « Les toits de Paris » (1952).

L'on ne peut évidemment réduire une toile à son titre — nous

parlions de thèmes, au départ, et de ce qui intervient *ensuite*. Chez V. da Silva, le Kaléidoscope, le Souterrain, les Villes. les Brumes, les *Écluses* (il s'agit en fait d'une orientation des mouvements alternés et du niveau des étiages) ne vont pas signifier un surcroît de la nature, une nouvelle crise dans l'art abstrait ! mais bien ce monde autonome que nous évoquions, et qui, tôt ou tard, sera reconnu comme l'hybride, un *composé* n'empruntant à aucune des lois généralement admises par l'ancienne esthétique (ordre, raison...). Bref, l'artiste cherche et trouve son style, ses styles et ses modes d'expression, depuis un travail souvent acharné, qui utilise toutes les ressources de l'instinct et de l'irrationnel, du jeu et du rêve. Cela sans théorie, sans affirmer de prééminence excessive. Enfin, il n'a plus pour but d'accroître la rupture (dans son orgueil d'être moderne !) : il rapproche l'homme de l'œuvre autonome, personnelle. Et ce rapprochement intervient en dépit de « l'herméneutique » : si l'on ne comprend pas toujours, d'emblée, ou immédiatement, n'est-ce parce que l'artiste n'admet aucun cliché ? La communication n'est pour autant interdite.

Pensée se poursuivant « à travers l'incompréhensible », disions-nous, formatrice de l'événement et recevant ce que le sens commun commande ou est incapable de découvrir. Vieira ne reprend pas le mot de Léonard : « la peinture est chose mentale », mais elle sait, sans intellectualisme, et aussi contre cette critique bougonne qui s'en tient au primat de la nature ou du « métier », combien la peinture est liée au monde intérieur.

Durant le travail (d'élaboration ou de construction), le peintre oublie, non par faiblesse ou impuissance, les apparences que le monde lui propose. Nulle confrontation, donc ; les objets réels disparaissent ; et la notion même de modèle est sujette à révision. Peut-être pourrait-on dire que le monde intérieur est ou devient « modèle interne » ! mais ce qui est fuyant ne peut être appréhendé, tenu à demeure. D'où, sans doute, mais sans primat du « modèle », ce monde des *Brumes*, chez Vieira, qui, d'instinct, ne forme pas son architecture dans un unique réseau linéaire. Il lui faut ce qui retire aux formes le contour trop défini, ou plus exactement ce qui justifie cette formation qui ne cerne pas, qui ne délimite pas l'arête linéaire. Vieira *suggère* ; et les circuits imposés, commandés par sa peinture, à l'intérieur du tableau, n'emprisonnent pas, ne retiennent captifs depuis un chemin délimité. Nous percevons la peinture de Vieira à son niveau, dans la matière et par les structures ; la main vérifie l'incroyable, ce que les yeux ne pouvaient percevoir. Dès ce toucher, à l'intérieur (démarche d'anatomiste, s'il en fut !), la main détermine objectivement la sensation du réel.

En vérité, toucher et vue sont associés de façon curieuse : l'artiste, le spectateur — l'un et l'autre, si le spectateur n'est indigne ! — deviennent « très petits », *tête d'épingle* ! Vue et

toucher rapprochés (« je deviens minuscule », dit Vieira ; alors je suis heureuse ») ne sont plus des organes complémentaires, mais un seul ensemble, un groupe organique, manifestement hybride. L'œil-antenne, la main-œil sont les instruments de l'orientation lointaine, qui dispose des signes muets et observe ou provoque leur genèse. En d'autres termes : nous entrons *dans un tableau* comme dans un monde où les mots n'interviennent plus (du moins les mots clichés, en relation avec l'univers domestique, soumis au répertoriage) ; où l'être organique est « modifié », atteint, dès l'entrée. Où l'on éprouve la perspective à revers.

Ce dynamisme de l'œuvre et de l'être est, selon nous, un phénomène caractéristique de cette nouvelle condition, qui se double d'une mutation imprévue, la transformation du spectateur et peut-être du savoir. Chez Vieira on sent que l'art a le droit et les moyens de partager avec d'autres disciplines (nulle contradiction dans ce fait) le besoin de « fournir une explication » non pas du monde, mais des démarches de l'esprit ou de l'être aventureux. Cette « exploration » et le monde intérieur du peintre s'expriment par des architectures qui ne sont celles du rêve. Plastiques, les œuvres de Vieira da Silva initient à la vie profonde.

RENÉ DE SOLIER

***

LA MUSIQUE

EXPÉRIENCE, AUTRUCHES ET MUSIQUE

Qu'est-ce que la musique expérimentale ?

C'est une merveilleuse définition — nouvellement trouvée — qui permet d'enfermer dans un laboratoire permis, mais surveillé, toute tentative de corruption des mœurs musicales. Ayant ainsi circonscrit le danger, les bonnes autruches se rendorment, ne s'éveillant que pour trépigner furieusement, avec, au cœur, l'amère constatation des périodiques ravages de l'« expérience ».

« Messieurs Nos Consciences, et ainsi de suite, dans vos valises ! » Vos glapissements réprobateurs et masochistes tendraient à vous discréditer.

Eh quoi ! nous diront-ils ! Nous venons de *voir* vivre un grand moment, de *subir* un bouleversement. Véritables catéchumènes, nous avons organisé des *congrès* pour propager la bonne méthode ; nous avons longtemps mangé les sauterelles et parlé face à des miroirs désertiques. Maintenant que notre souffle a enfin créé une mince buée, que le doute s'est amenuisé, vous voulez nous retirer le bénéfice de nos macérations ?

Ames séraphiques ! Daignez raccrocher vos fantômes à tous les portemanteaux que vous voudrez élire. Le temps est venu pour vous d'abolir les spectres austères, de conjurer vos petits démons. Nous savions, depuis des jours, que vous aviez l'obsession du niveau d'eau et du garde-fou ; que vous vocifériez maintenant pour garder vôtres ces précieux attributs — en primeur aux patères — n'est point pour nous surprendre. Simplement, nous gêne l'impudeur de vos protestations ; surtout, au nom de quoi vous vous insurgez.

Vous vous estimez fort d'appartenir à cette éminente race de l'*homo discipulus* ; vous vous vantez d'avoir été l'élève d'un tel grand maître, ou d'un tel autre ; d'avoir reçu ses uniques conseils, d'avoir connu ses premières ou ses dernières volontés ; vous nourrissez de souvenirs obscurs votre collection de polyèdres, et, à coup de veillées funèbres et d'odeurs moisies, vous vous donnez l'illusion d'exister dans une tradition. Dans quelle tradition, sinon celle du confort cinéraire, pourriez-vous ne pas vous asphyxier, ô nos chers transparents !

Par conciliation, on nous dira que vous avez été utiles. Bien sûr, malgré vous, vous avez servi, marchepieds nécessaires. Mais y a-t-il rien de plus bouffon qu'un escalier vide, seul témoin de l'avion qui a décollé ?

Que ne développerais-je cette notoire prosopopée ! Quel dialogue songerions-nous à transcrire entre ces escaliers sur fond de ciel dénudé ! Ou encore, à peu près, bribes conversées entre ces deux souliers vides — et qui puent — par la vision desquels débute une seconde fois *En attendant Godot*. De prosopopée en prosopopée, il est probable que nous nous lasserions assez vite de cette existence larvaire prenant impunément son assurance sur les tumulus.

Après avoir joué les Baptistes, nos admirables chemises vides veulent maintenant jouir des prérogatives de Pie ; ils excommunient sous le chef d'expérimentales toutes les nouvelles écritures qu'ils ne s'essoufflent plus à déchiffrer. Ils remorquent en si bon chemin cette catégorie de « journalistes » qui font les chiens écrasés de la musique, courant les salles de concert — comme d'autres les commissariats — pour la moisson quotidienne.

Et de décider que le Grand Maître de l'ordre est le matricule AS-74, non le matricule AW-83 ; et de proclamer que AW-83 s'estimait lui-même inférieur à AS-74, qu'il faut donc s'engager sur cette voie d'humilité ; et de déclarer que AS-74 et son satellite AW-83 ont découvert (superlativement, exclamativement) tant de possibilités qu'il est vain, « expérimental », de les écarteler ; et de partir, en fin de compte, à la rocailleuse recherche d'Offenbach et de Verdi, si ce n'est divinement constater la lucidité verte de IS-82.

Les plus anodins parmi les pantins usuels tendent au moins

à une « présence » ; ces transparents aboyeurs, quant à eux, en sont dépourvus à un intense degré. Puissent des minables-désolés-tristes-clowns-au-délire-maigre ne pas faire de la musique contemporaine une espèce de cour Louis-quatorzième dont un Saint-Simon en folie aurait rédigé l'étiquette. Puissent-ils surtout ne pas oublier qu'ils ne sont rien ;

(« Et rien, comme tu le sçais bien,
Veut dire rien ou peu de chose »)

ce qu'ils n'ont pas su faire en vingt ou trente ans — c'est-à-dire ne plus être des disciples ou des épigones — qu'ils n'aillent pas reprocher à une nouvelle génération de l'avoir réalisé. L'ancienneté n'a jamais été un privilège souhaitable ; seuls entrent en ligne de compte les témoins d'une activité, les œuvres. Dès lors que ces nabots débiles n'ont su faire que de pâles plagiats, inexpérimentaux, oh combien ! qu'ils se taisent. Le silence est désormais leur seul possible recours en grâce : se laisser oublier.

Il n'y a point de musique expérimentale : utopie chère ; mais il y a une très réelle ligne de partage des eaux entre la stérilité et l'invention. Les autruches-baudruches nous indiquent démonstrativement qu'il y a *danger*... toutes ailes repliées, et la tête par-dessous.

PIERRE BOULEZ



DE TOUT UN PEU

PIERRE ROBIN : *Djellal-Eddin El Roumi, poète et danseur mystique*, avec un choix de textes (Cahiers du Sud, nº 330).

Voici celui qui, entre les mystiques, s'est avancé vers Dieu par la musique et la danse. Né en 1207, à Balkh, dans une province de Perse, il erra de ville en ville, tâchant d'être « un récit dont le souvenir est agréable, car nous ne sommes que des récits ». Ivre de Dieu, Djellal ne tarda pas à rejeter toute scolastique et à s'affranchir de toute tradition. Amant de la pauvreté, plein d'amitié pour les humbles, il entretint avec les arbres, les animaux et les fleurs des rapports fraternels. Ce *Roi de la pensée sans trouble* accueillit la mort en tremblant de joie ; il laissait deux recueils de poèmes, le *Masnevi* et le *Divan* qui avaient renouvelé les thèmes du Soufisme. M. Pierre Robin nous présente dans *Les Cahiers du Sud* quatorze textes admirables de Djellal, qu'il a traduits d'après la version anglaise de R. Nicholson et qu'il fait précéder d'une substantielle et suggestive étude.

ROBERT ABIRACHED

ROGER RABINIAUX : *D'un Délicieux Almanach* (Rougerie).

Sous Marianne, « faisant plus dondon que donzelle », entre un vieux téléphone à manivelle et une pile de « journaux officiels », un sous-préfet voit, dans la fumée de ses cigarettes, des formes nues dociles à son rêve, ou des graphismes gladiolés, ou des galbes non plus de filles, mais de sièges pour salons sous-marins, bureautins, voire criminels, avec le manuel du parfait sadique sur un guéridon convulsé, et Roger Rabiniaux écrit « le guide des caresses », « le pertinent graphologue », « la clé des songes », « l'art décoratif ».

JEAN LEBRAU

ALBERT VIDALIE : *La Bonne Ferte* (Denoël).

Sur les bords du Lot, François s'ennuie, sa cousine Julienne est amoureuse de lui, mais il se laisse séduire par la mère de Julienne. Et Julienne, poursuivie au cours d'un bal par son beau-père, se jette dans le Lot. Et d'une. Voilà François convaincu qu'elle est morte de jalousie et d'amour pour lui, et courant les routes pour oublier, avec une belle gitane. Si la gitane, alors qu'un gitan jaloux veut tuer François, cède au gitan pour sauver son « gadjo », comme on dit, François n'en éprouve que de la rage et jette la gitane dans la Vézère. Et de deux. Puis il tue le gitan, ce qui fait trois. Que de morts pour un malentendu ! Cependant il y a de frais tableaux de province, de jolis portraits de femmes, et une évocation classique mais plaisante de la vie nomade. Le récit est charmant, plein de bois, de brouillards, d'eaux vives et de mousses. Pour le reste, est-on forcé d'y croire ?

D. A.

ALBERT COSSERY : *Mendiants et Orgueilleux* (Julliard).

Cette tendresse humaine, cet amour pudique des *Hommes oubliés de Dieu*, Cossery semble s'en éloigner un peu plus à chaque ouvrage. Bien que ses sujets l'enfoncent chaque fois davantage dans les poubelles et les immondices de villes sans nom d'Afrique ou du Moyen-Orient, les figures dont il peuple ses quartiers misérables sont de plus en plus dépourvues de réalité. La peinture fraternelle des pauvres devient jeu et arabesque de crasse. Ses mendiants et ses orgueilleux, réjouissants à voir vivre dans les heures d'euphorie ou d'angoisse dues au haschisch, dans leurs palabres, dormant ou essayant de se réveiller, n'ont guère plus d'épaisseur que les personnages des Mille et Une Nuits. Seulement les solides vertus amoureuses de ces

derniers sont mal remplacées par des faits divers crapuleux, quelle que soit l'ironie savoureuse de ces aventures et leur charme tout oriental.

ODILE DE LALAIN

ALBERT MEMMI : *Agar* (Corrêa).

A l'entêtement passionné, à l'acte d'accusation vivace de *La Statue de Sel*, ont fait place la mélancolie des demi-teintes ; *Agar* est le récit mesuré d'une défaite. Le débat s'élève, laissant de côté un pittoresque facile. Un jeune homme écartelé entre deux civilisations s'aperçoit qu'il n'y a pas de responsable aux situations sans issue de la vie. Au premier bouillonnement de sève a succédé une œuvre plus maîtrisée qui semble un peu privée de couleurs.

O. L.

ANDRÉ PERRIN : *L'Indifférent* (Julliard).

Trop de tribunaux de mineurs ont porté témoignage de la folie d'amour inspirée à un garçon par un revolver pour que l'on puisse l'ignorer ; André Perrin en fait un des deux thèmes de *L'Indifférent*, le meilleur. Son petit livre, plus fouillé, rétracté et désaffublé de son étiquette de roman, ferait une très bonne nouvelle.

O. L.

JEAN ANOUILH : *Ornifle ou Le Courant d'Air* (Comédie des Champs-Élysées).

On a beaucoup dit, et cela est une évidence, que cet *Ornifle* est le *Don Juan* de Jean Anouilh. Tout au long de l'œuvre, d'ailleurs, les références au *Don Juan* de Molière sont nombreuses et précises. Mais la vive horreur qu'éprouve l'auteur de *L'Alouette* pour ce qui, chez Jeanne d'Arc comme chez Don Juan, pourrait ressembler à de la sainteté — au sens le plus large du mot — l'incite à ramener sur terre et à remettre dans le rang, c'est-à-dire parmi les croupissements, l'homme qui avait parié que Dieu n'existait pas. Don Juan était déçu et rendu furieux par la loi morale qui entendait freiner ses plaisirs ; Ornifle est déçu parce qu'il s'est cru, jeune, du génie et qu'il n'en a pas. On voit le déplacement des points de vue. Ornifle se venge simplement, sur qui n'y peut mais — les femmes — de ce qu'il est peu content de soi ; Don Juan voyait dans chaque humiliation qu'il infligeait à une femme, et sans parler de ses plaisirs, un défi nouveau lancé à plus puissant que lui. Ainsi, comme dirait Molière, tombe-t-on du métaphysique dans le psychologique, et du psychologique dans la gauche comédie. Il est tout à fait

certain qu'en faisant subir ces cures de désintégration aux mythes qui ont quelque grandeur Jean Anouilh est un témoin fidèle, et triste peut-être, de son temps. *Ornifle* contient d'excellents moments, tantôt comiques, tantôt dramatiques, et qui appartiennent très en propre à Jean Anouilh.

J. L.

SALONS

Au Musée d'Art moderne, l'exposition des *Jeunes Peintres* déçoit dans la mesure de son ambition. On a voulu dégager les tendances de la jeune peinture aux États-Unis, en Angleterre, en Italie, en Hollande et en France. Pour chaque pays, deux ou trois peintres. Pourquoi ceux-là plutôt que d'autres ? Ce que nous voyons est appliqué, souvent habile, mais sans fraîcheur. Que de jeunes vieillards !

Le salon de l'Art sacré, qui fait face à celui des jeunes peintres, se voue noblement à l'esprit de pauvreté. Mais les voies du salut ne sont pas toujours celles de la peinture. Il y a là un mysticisme un peu puéril, sans imagination, non point sans complaisance. Plus intéressants : quelques vitraux et certaines maquettes d'architecture.

Avec un scrupule très louable, la galerie Charpentier a voulu nous offrir un panorama de la peinture contemporaine. Ici, les figuratifs (des aînés, pour la plupart) ; là, « les autres ». C'est un bon échantillonnage. L'ennui est que chacune des toiles se trouve étouffée par ses voisines, amputée de l'espace mural qu'elle exigerait. Il est vrai que le spectacle ne se trouve pas moins dans la salle que sur les murs : rien ne déconcerte la bonne volonté du public ; il a pris son parti : il regarde, il accepte, sans voir.

JANINE BÉRAUD

MARINO MARINI (Galerie Berggruen).

Il ne manque pas de peintres qui, sans se soucier de figuration ou de non-figuration, cherchent à capter sur leurs toiles ce qu'il y a de plus animal que la bête, de plus végétal que la plante, de plus humain que l'homme. Ainsi Marino Marini dans ses dessins de chevaux. Le cheval de Marini a de la tendresse et de l'humour ; attentif à n'être que cheval, il prend toutefois suffisamment de libertés avec le genre chevalin pour atteindre à sa petite vie d'œuvre d'art. Il est d'ailleurs possible qu'il ait rencontré Picasso. Trois ou quatre sculptures, fines, un peu maniérées, nous font souhaiter une exposition plus large.

J. B.

***

LES REVUES, LES JOURNAUX

DIRECTION : INDES

Dans BOTTEGHE OSCURE *(XVI) voici de nouveaux voyages, ou projets de voyages, d'Henri Michaux :*

Toujours hésitant, avant d'aller aux Indes pour la deuxième fois, je m'entretiens constamment avec moi-même, me poussant tantôt à y aller, tantôt à n'y aller pas, et m'en faisant un monde, pays somme toute nouveau, où n'est plus mon ami, où son fils gêne le père, comme un enfant d'autrefois, un enfant lourd, arriéré, enténébré, me va gêner aussi.

En attendant, je vis un jour avec le « oui », le lendemain avec le « non » — avec l'argent du voyage, hélas jamais — et j'y envoie des gens.

Tous ceux que je vois flâner, je les envoie là-bas, je les y pousse. Je les assoiffe de l'Inde et ils ne savent plus comment vivre, s'ils n'y volent au plus vite.

S'il n'en est pas parti un plus grand nombre, c'est que le formidable aimant de l'Hindoustan n'agit pas également sur tous. Tous néanmoins seront poussés et je les rendrai envoûtés et anxieux, comme moi, pour l'Inde que je ne verrai peut-être jamais plus.

Il est vrai aussi que j'ai peur, ou aversion, ou malaise, car il y a partout — et je ne dois pas l'oublier, — en quelque pays où l'on pénètre une sorte de tension superficielle qu'il faut forcer. Désagréable ! désagréable ! Vous avancez et la résistance est là, contre vous, ne cédant pas, comme le public d'un bar, où vient d'entrer un buveur d'eau ou un pasteur.

J'ai pourtant tellement besoin de voyager. Ah! si je pouvais vivre en télésiège, toujours avançant, toujours en de nouveaux pays, progressant sur des espaces de grand silence.

***

PROBLÈMES DE L'ALGÉRIE

On les agite de tous côtés, non sans désordre. Une belle et ferme déclaration, signée par Louis Massignon, Jean Scelle, André de Peretti, demande simplement que soient tenues au plus tôt les promesses faites à l'Algérie en 1830, en 1943 et en 1947. Cependant un manifeste du « Comité d'Action contre

la poursuite de la guerre » exige le retour immédiat du contingent et des rappelés en Afrique du Nord. Ont signé : Roger Martin du Gard, François Mauriac, Georges Bataille, André Breton, Jean Cassou, Jean-Paul Sartre, et soixante autres écrivains.

Jacques Ellul écrit à ce propos dans RÉFORME *(22 octobre) :*

Il faut le reconnaître, quoi que l'on fasse, ce sera mauvais. Et il ne semble pas qu'il y ait un moindre mal. Sentimentalement, j'ai toujours été du côté des colonisés, des sujets, et plus particulièrement de ces Arabes dont j'aime la race. J'ai toujours protesté contre l'exploitation économique, contre l'oppression politique dont ils étaient les objets. Mais indiscutablement il faut admettre que les Français installés en Algérie depuis plus d'un siècle sont aussi bien chez eux que les Arabes (qui eux-mêmes sont des envahisseurs !). L'expulsion des familles françaises d'Algérie est sans aucun doute une injustice et une spoliation. Et ce n'est pas parce qu'il y a cent ans les Français ont envahi ces terres qu'il est juste aujourd'hui de commettre contre eux une autre injustice ! Et il ne suffit pas de dire : du moment que ce sont des colons, ils sont des exploiteurs, ils sont condamnables. Il y a parmi eux des hommes justes et bons et les accuser pour des raisons de classe, c'est valable du point de vue marxiste, c'est une monstruosité pour un chrétien.

Oui, ajoutez que les victimes des fellaghas ne sont pas de gros colons. Ce sont, musulmans comme chrétiens, de pauvres bougres : ouvriers, travailleurs de la terre, gardes forestiers. De pauvres bougres, mais à qui la France avait juré protection. Je ne voudrais pas dire de platitudes. Mais peut-être la fidélité est-elle une vertu. Une vertu comme le courage ou la franchise.

Jacques Ellul poursuit :

Alors, que faut-il faire ?

En tant qu'homme qui n'est pas au gouvernement, qui n'a pas de décision à prendre, qui n'est qu'une voix parmi quarante millions, qui essaie de penser honnêtement les problèmes, je dirai : « Aujourd'hui il n'y a plus rien à faire de valable en Algérie et au Maroc le choix est impossible. » Et je sais le tollé que ceci provoquera. « C'est se laver les mains, c'est une attitude de lâcheté et de démission. »

En premier lieu, est-ce vraiment une attitude de lâcheté que d'aller contre l'opinion de tout le monde ? Car enfin tout le monde actuellement prend parti, tout le monde a son opinion

sur l'Algérie et la défend passionnément, tout le monde est sûr d'avoir raison, plaidant pour les Algériens opprimés ou pour l'honneur de la France ; est-ce une lâcheté que de dire à tous que, actuellement, dans cette affaire personne n'a plus raison ?

En second lieu, ceux qui prennent parti avec ferveur et souvent fanatisme, sont-ils vraiment engagés ? Mais à quoi ? Ils ne sont nullement parmi ceux qui ont des décisions globales et fermes à prendre. Ils ne sont pas ministres. Ils ne sont pas en Afrique du Nord, où ils risqueraient une balle. Ils peuvent dire et penser ce qu'ils voudront, cela ne leur coûtera rien. Ils peuvent soutenir les idées les plus fantasques, cela n'a aucune importance puisqu'ils ne sont pas chargés de les appliquer, et personne ne leur demandera compte de leurs opinions. Avoir des idées sans les appliquer, exercer des choix parfaitement « en l'air » et sans qu'il en coûte : est-ce cela être engagé ? Est-ce cela être « responsable » ? Un peu de sérieux et de réalisme ferait le plus grand bien dans cette excitation verbale.

Actuellement les chrétiens devraient plutôt centrer leur attention et leur vigilance sur l'Afrique noire, pour répondre aux menaces qui s'accumulent. Là, il est encore temps. L'on a peut-être dix ans. En dix ans de réformes patientes, on peut éviter la catastrophe. Et l'honneur des chrétiens serait de promouvoir ces réformes plutôt que de perdre leur temps à s'exciter sur ce que l'on n'a pas fait en Algérie et au Maroc.

Il est si rare de voir un écrivain refuser de se prononcer sur une question qu'il ne connaît pas, que nous avons cru devoir reproduire tout le texte de Jacques Ellul.

***

HISTOIRE DU SOCIOLOGUE CHINOIS ET DES FRANÇAIS BAVARDS

On a pu lire, dans la N. R. F. *de novembre, la belle réponse que m'adresse M. Jacques Jauloin. M. Jauloin, qui est prêtre, estime que Dieu est « plus intensément, pour l'instant, dans le Nord-Vietnam que dans le Sud » et que les évêques vietnamiens (si tant est que le slogan « Dieu est parti pour le Sud » soit leur œuvre) ont donc menti. Il ajoute, dans une lettre personnelle qu'il a bien voulu m'adresser, qu'il « juge coupable la hâte des missionnaires à prêcher les thèses des théologiens sur l'Eucharistie ».*

Il se peut. Ce sont là des problèmes que je connais mal. De sorte que je me sens tout prêt à donner raison au R. P. Avril et à M. Jacques Jauloin. L'ennui, le seul ennui, c'est que M. Jauloin pense me répondre. C'est donc que je me suis mal expliqué. Recommençons.

Le sociologue chinois Hien-Tsu, étant de passage en France vers 1905, remarqua chez les concierges parisiens une petite pancarte qui disait :

PARLEZ
AU CONCIERGE

Hien-Tsu s'en amusa fort. De retour chez lui il écrivit une chronique brillante, dont le thème était : les Français sont un peuple essentiellement bavard. Ils sont bavards, « au point que les concierges eux-mêmes exigent qu'avant de pénétrer dans la maison dont ils assurent la garde, le locataire (ou le simple visiteur) vienne leur faire, comme dit une gracieuse métaphore française, un brin de conversation ».

Ainsi de suite. A quoi M. Jauloin, je suppose, aurait eu beau jeu de répondre que non ; que les Français ne sont pas si bavards qu'ils le semble ; que l'on a pu observer chez eux maint cas de mutisme obstiné : chez les paysans en particulier. En tout cas, maint cas de secret et de dissimulation : en particulier, chez les hommes politiques, etc.

Bien, et je ne suis pas loin d'être de son avis. Mais il est une autre sorte de réponse beaucoup plus médiocre et moins générale qui relève de la critique des textes, ou, si l'on préfère, de l'herméneutique. Elle consiste à remarquer que la pancarte en question n'invite pas du tout le visiteur, comme elle en a l'air, à tenir au concierge une conversation animée ; mais tout simplement que ce brave concierge se tient prêt à donner tous les renseignements dont le visiteur pourrait avoir besoin : logements à louer, à quel étage demeure M. Dupont, et le reste.

Bref cette sorte-là de réponse ignore les grands problèmes et laisse de côté la nature profonde des Français. Elle n'a pas le moindre souci, sur ce point, de la vérité. Ou du moins elle ne s'occupe que d'une vérité tout à fait mesquine et langagière.

Mesquine sans doute, mais qui n'en a pas moins sa gravité : qui convient parfaitement aux moyens et à la raison d'une revue littéraire. Tout ce que je disais, à propos du Viet-Nam — en m'appuyant sur l'autorité de Ramuz — c'est que le slogan « Dieu est parti pour le Sud » signifiait, suivant toute vraisemblance : les Nord-Vietnamiens ne pourront plus participer au

sacrifice de la messe. Ce qui s'est trouvé vrai dans la suite, si l'on en croit du moins l'*Osservatore Romano*.

Il se trouve, et on me l'a reproché, que M. J. Madiran avait proposé la même interprétation dans *Rivarol* (dès le 7 avril) et M. Pierre Boutang dans la *Nation Française* (19 octobre). Eh bien ! cela prouve simplement qu'il arrive à *Rivarol* et à la *Nation Française* de dire la vérité ; à l'*Express* comme aux *Lettres nouvelles* de la taire. Nous continuerons à lire l'*Express*. Mais nous lirons aussi *Rivarol* et la *Nation*. Nous continuerons à lire l'excellente « Mythologie » de M. Barthes, mais sans nous cacher qu'il est un certain nombre de mythes dont M. Barthes ne soufflera mot : par exemple le mythe du progrès, le mythe de « la voix du peuple », le mythe de l'Instruction. Là-dessus — si du moins nous voulons connaître les mythes modernes, — nous irons chercher M. Fabre-Luce ou M. Boutang. Et à ce propos il faudrait observer que les mythes démocratiques sont de nos jours infiniment plus puissants et plus vivaces que les mythes réactionnaires. La raison en est claire : c'est qu'ils ont gagné la guerre, voilà dix ans. Les vainqueurs sont en général encombrants. Tenez pour sûr que les nazis ne le seraient pas moins, s'ils l'avaient emporté (il s'en est fallu de peu). Sans doute le seraient-ils bien davantage.

C'est une consolation. C'est une maigre consolation.

JEAN GUÉRIN

DIVERS

Le second numéro de BIZARRE est excellent. Au sommaire : *Camille Renault, créateur du monde*, par J. H. Sainmont ; *Un peu moins de bruit*, par J. B. Brunius et P. Gilson ; *Univers virgule cinq*, par J. Yonnet, et nombre de curieux textes « du Dimanche ».

CORRIERE DELLA SERA (5 juillet) : M. Aldo Vacini, étant de passage à Prague, a vainement demandé dans les librairies un ouvrage de Kafka. Cet auteur était inconnu.

DIOGÈNE (octobre) : *Structure et classification des jeux*, par Roger Caillois, qui distingue, du point de vue de la structure, entre l'*agon* (les échecs), l'*alea* (la roulette), la *mimicry* (les travestis) ; du point de vue psychologique, entre le *ludus* (le bilboquet), l'*ilinx* (les montagnes russes) et la *païdia* (les jeux d'enfants).

LE FIGARO LITTÉRAIRE et LES NOUVELLES LITTÉRAIRES ont consacré à Halldor Laxness deux numéros d'hommage où l'on apprend, entre autres, que tout Islandais sait écrire en vers, et même (chose plus difficile) en prose ; que Laxness a suivi avec sympathie l'expérience russe, mais n'est pas communiste ; que Laxness dit des voyages : « On emporte toujours trop d'argent, et pas assez d'amour. » Mais où l'on n'apprend pas que

le premier critique français qui ait présenté l'œuvre de Laxness a été, dès 1930, Marcel Arland.

On a reproché, ici et là, à la N. R. F. certaines pages de son « Hommage à Claudel ». M. Emmanuel Buenzod répond très justement, dans la GAZETTE DE LAUSANNE (8-9 octobre), que « les pages de Francis Ponge sont de ce numéro les plus irrespectueuses, mais aussi les plus spontanément affectueuses ».

INTERFRANCE (été) : *Textes* de Joe Bousquet, Jean Rousselot, Marcel Béalu, Michel Manoll... ; *Le feu de profondeur*, par André Miguel et Gaston Pull.

LES LETTRES NOUVELLES (novembre) : *Les filles de joie*, par Elio Vittorini.

MERCURE DE FRANCE (novembre) : *Florilège de l'abbé Delille*, par Pierre Guéguen ; *don Juan et Faust*, de Chr. D. Grabbe. Paul Léautaud reproche à Mérimée de n'avoir « jamais écrit que pour plaire à l'Espagnole Mlle de Montijo devenue impératrice ». Il n'a fait « de valable, ajoute-t-il, que son *H. B.* et sa préface à la *Correspondance* de Stendhal ». Du même Mérimée, Jean Dutourd écrit dans la *Parisienne* : « Il est comme la vérité : distant, froid, âcre. Quand on a goûté une fois à la vérité, toutes les autres nourritures paraissent fades. »

MONDE NOUVEAU (octobre) : *Carnet de notes*, par Louis Guilloux ; *A propos du « Voyeur »*, par Marcel Lecomte.

NOTRE BORDEAUX (7 octobre) : *Hommage à Raymond Guérin*, par Marcel Arland, André Berry, Maurice Toesca, Robert Kanters, Th. Quoniam.

LA PARISIENNE (octobre) : *Hommage à Drieu la Rochelle*, par Jacques Chardonne, Lucien Combelle, Maurice Martin du Gard, Paul Morand ; une remarquable étude de Willy de Spens.

LES TEMPS MODERNES (octobre) : *L'Ours*, de W. Faulkner ; et diverses études tendant à prouver que les romans policiers exercent la plus dangereuse influence sur la jeunesse américaine.

LA TOUR SAINT-JACQUES (1) : *Magie quotidienne*, par André Breton ; *Textes de Plotin*, commentés par Aimé Patri ; *Le livre d'heures de Jehan Lallemand*, par René Alleau ; *Bulletin de Parapsychologie*.

LA TABLE RONDE (octobre) : *Hommage à Jean Cocteau* (un peu décevant).

LE TEMPS, COMME IL PASSE

ÉTRUSQUES

C'est dans la tombe des Lionnes, à Tarquinies, que le sommet est atteint d'une peinture aiguë et fraîche, d'un mouvement si dru, si vif, qu'il excite le parfum de l'air, et cependant ne gêne en rien le sens du lourd symbolisme, pour nous obscur. La jeune fille véhémente et vigoureuse sous son vêtement transparent, voile qu'eût envié Cranach (qu'il refuse aux déesses, qu'il accorde aux mortelles), elle est femme et rien, rien dans ce monde, n'est venu troubler sa fierté première. La malice retrousse légèrement son charmant profil. Elle connaît dès l'enfance les jeux et les joies de l'amour. L'effet de simplicité domine et ne peut gêner la danse qui a encore cette vitesse des sauts de l'enfance et leur gratuité, sauts de joie au jardin de l'été par une matinée heureuse où les narines se dilatent sur une qualité indéfinissable de l'air sans odeur. Nous respirons la suprême noblesse de l'air avant qu'il ne soit pollué par aucun parfum, par aucune odeur particulière.

Il faut vraiment regarder à travers une mince échancrure du temps, mais c'est bien difficile, avec nos yeux pleins d'images intérieures (Loewenhook, lui aussi, lorsqu'il regarda au travers de ses lentilles et le premier vit ce que nul avant lui n'avait vu, regarda avec les yeux de son temps et recomposa les formes microscopiques d'après d'autres formes déjà connues. Il ne vit pas ce qu'il voyait).

La rareté du spectacle contient en puissance, me semble-t-il, quelque chose de plus rare encore. Mais notre manière

de voir, de penser, nous empêchera de surprendre à vif sa différence. Nous cacherons sans le vouloir sous des pensers communs le plus aigu de l'expression de cet art qui fut ignorant de sa rareté même puisqu'il se laissa si vite gauchir. Cette originalité supérieure, celle des statuettes aux formes démesurément élonguées, celle des peintures des tombes archaïques, celle du sarcophage du musée de la villa Giulia, s'émoussera sous notre regard, les ressemblances prenant le pas sur la mystérieuse et rare différence.

Étaient-ils morts ensemble, sort enviable, cet homme et cette femme si gentiment étendus, avec grâce et prestance, sur le lit funéraire, le chapeau sur la tête, les têtes de même dimension à peu près, lui les épaules larges, nues, elle vêtue et les pieds dans de fins sabots ? Leurs yeux longs et pointus, leurs sourires, que veulent-ils dire ? Quelle forme d'intimité était la leur que la mort n'a pas détruite ? Brillants de vie et étranges, il semble indécent de pouvoir les approcher (peut-être vont-ils rire d'une voix aiguë et creuse), de surprendre ainsi leur vie intime. Mais ils nous le rendent bien. Un frisson qui n'est pas celui du plaisir de contempler tant de finesse, de beauté, reforme la distance infranchissable tel un fragile mur de verre plus coupant qu'une lame. Nous voyons sans voir. Nous les touchons presque sans les approcher, et la magie opère, un sort nous est jeté. On s'attend un peu à devenir muet, sourd, voûté, à entendre le craquement sacré du tonnerre.

Il y a énigme dans la fascination d'une boucle d'oreille où s'attache un vase parfait et minuscule, travaillé à son tour et couvert d'images à sa taille, avec des anses ciselées, son col et sa base, creux et rempli d'ombre comme la plus grande urne. Urne ou vase, je ne sais. Quelle fut sa signification ?

Le même plaisir, l'émotion curieuse se retrouve devant un collier où alternent par endroit de petites figures à mitre, tantôt inversées, tantôt le visage à ras de l'attache, qui de prime abord paraissent des scarabées. Elles reviennent à intervalle régulier après une figure beaucoup plus compliquée et épanouie, d'où pendent des glands dont la cupule travaillée par le poinçon prend une teinte différant du reste.

Je pense que l'intention du collier est dans l'extrême petitesse des motifs, si curieusement ciselés qu'ils paraissent réels.

Nous ne sommes jamais au bout de notre surprise devant la complexité étrusque. Si la nudité masculine s'exhibe, fard, perruques, et les fines délinéations du corps révélées sans répit avec une exquise grâce, les épaules et le cou jaillissent d'un mouvement d'étoffe fougueusement ample, d'une écharpe, étole ou chemise largement échancrée, aux pans moelleusement rabattus sur les cuisses, mais suffisamment légère pour dessiner les reins. Quelle aisance, quelle grâce chez ce danseur, quelle force, quelle affirmation de l'être chez cette danseuse jamais masculine malgré la chaussure ample et le chapeau important, sans être une coiffure rituelle ou sociale.

Des femmes on ne voit s'accentuer ni le type morbidement virginal, fleur de serre attirante certes, mais portant en puissance les hideuses maniaques, ni rompue aux artifices, délicate tubéreuse, dont la ligne égyptienne tremble de finesse, gardée au delà de toute activité dans les lointains alvéoles nuptiaux. Non, car c'est ici le royaume d'une espèce à jamais inconnue puisque nous ne lirons pas ses lettres d'amour, ni le roman de sa vie, ni les codes, rites, ni comment elle accueillait le tonnerre au point sensible de la nuque et la foudre aux creux des doigts.

EDITH BOISSONNAS

L'AURÉOLE

Rien qu'à l'auréole de son icone
On reconnaît la maison de l'amour,
Et l'on reconnaît son double balcon
Rien qu'aux roses d'où pointent deux boutons,
Quand passe la route et me mène loin,
Quand je passe avec ma jeunesse en moins.

Route des matins clairs entre deux vergers
Qui embaumez l'air pour m'avantager,
Que la sainteté se fasse alouette,
Que reste bien fermée votre coupole verte,
Alors reverdit et il va droit
L'homme avantagé au lever du roi.

Au lever du soleil promu architecte,
Les maisons défilent, toutes blanches et correctes,
Mais celle-là est seule à avoir des plans,
Seule à s'ouvrir aux dieux transparents,
Alors que je passe de mon pas de piéton,
Seule mon ombre déformée reste Vieillard Siméon.

Reste boulet aux chevilles du piéton,
O claire robe d'été, ô double balcon,
Bu par vous, le jour frémit, fortune faite,
Alors que je passe en suppliant : Faites, faites
Que ces cheveux d'or m'enlèvent comme on égare,
Que l'ombre embaumée efface mon Vieillard.

ARMEN LUBIN

LETTRE D'AMÉRIQUE

(Suite et fin.)

Le chœur antique.

Guidant leur jugement et leur conduite sur les « stéréotypes sociaux », les Américains délèguent volontiers à quelques-uns le soin d'illustrer et de devancer leurs émotions. Les matches de football offrent, de cette délégation, un curieux exemple. Chaque camp possède ses « cheering leaders » : jeunes filles court-vêtues qui, face à la tribune, miment les phases du jeu en dansant, en s'escrimant dans le vide, en se jetant face contre terre : montrant une joie délirante avec les Tigres, une brusque affliction avec les Rebelles.

Une publicité « with boxing gloves on ».

On comprendra aisément, après ceci, que la publicité répond chez les Américains à un besoin profond. Ils l'aiment pour elle-même.

Ils supportent qu'à la télévision les films, les pièces de théâtre, les spectacles sportifs soient coupés toutes les trois minutes par une annonce publicitaire. Celle-ci est faite par quelqu'un qu'ils reconnaissent et qui, à son tour, a l'air de les reconnaître : qui leur parle sur un ton familier, s'inquiète de leurs problèmes, a lui-même des ennuis, hésite, boit et mange s'il n'a pu le faire à un autre moment, bref se présente comme un homme ordinaire dans la vie courante.

Ils veulent que la publicité coûte cher : qu'une page en couleurs dans le *Saturday Evening Post* représente vingt-cinq mille dollars ; que Wrigley's, à Broadway, consomme en une nuit autant de courant qu'une ville de dix mille habitants. Ils veulent que la publicité fasse preuve d'imagination et d'humour : que sur une enseigne, à Providence, les tranches de pain sortent inlassablement du paquet ; qu'une crèche,

montée sur roues et dont les personnages en cire remuent les yeux et les oreilles, parcoure Chicago à grand bruit d'hymnes ; que, dans les recettes de cuisine, les gâteaux soient truqués, la crème fraîche remplacée par du savon à barbe ; que, dans le *New Yorker*, deux baigneuses, dont le maillot imite la peau de léopard, paraissent en cage ; qu'à certains jours les vitrines de Lord and Taylor répandent du parfum.

Ils acceptent que la publicité soit exagérée, brutale, indiscrète. On trouve, en tous lieux, des restaurants qui sont « le meilleur », « le plus réputé », « le meilleur marché de la ville » ; à ce « first food in town » s'ajoutent d'innombrables « paradis du hamburger », « quartiers-généraux de la dinde », restaurants « français comme à Paris », « chinois comme à Canton ». On visite à San Francisco trois temples qui sont chacun « le plus ancien temple chinois des États-Unis ». Il existe un grand nombre de whiskies, de parfums, de briquets et aussi de restaurants qui sont « le plus coûteux au monde » — ils s'adressent (si j'en crois une réclame de *Harper's Bazar*) à ceux « who think in terms of mink ». Les Américains voient l'exagération, mais ils en sourient : ils croient qu'il y a toujours un fond de vérité. Puis ils oublient vite. Si la chère n'est pas si bonne qu'ils avaient espéré, si le « gadget » se révèle inutile, ils comptent qu'ils auront plus de chance la prochaine fois.

J'ai pu lire, sur les murs de Detroit, qu'un athlète « bâti au lait » l'emporte immanquablement sur ses rivaux : l'affiche était signée par l'Association des Producteurs de Lait du Michigan. Un chef d'entreprise ne craint pas de publier son chiffre d'affaires — mais non plus, s'il y trouve avantage, celui de ses concurrents. Au moment où paraissaient les voitures du nouveau modèle, *Life* m'a appris qu'il venait en tête de tous les magazines pour le budget publicitaire automobile : en regard du sien, il citait les volumes d'affaires du *Collier's*, du *Saturday Evening Post*, de *Time*, de *Look*, etc... Comme je m'étonnais de cette publication, qui ailleurs eût été jugée déloyale, « on ne saurait la critiquer, me répondit-on, puisqu'elle dit vrai ». Ainsi l'hyperbole met à profit la statistique (que contrôlera, s'il faut, le Statistics Bureau of Circulation), et les formules sont taillées sur mesures. Macy's est le lus grand magasin du monde ; Marshall Field compte

le plus d'employés sous un seul toit, J. L. Hudson C° est « physically » le plus grand, la Maison Blanche est le plus grand du Sud, Burdine's possède le plus grand Santa Claus, Hudson, encore lui, a le plus grand drapeau.

Enfin, il n'est pas rare que la publicité tire parti des préférences marquées par des personnalités officielles dans les domaines de la cuisine ou de l'habillement. Par exemple, on a lu sur toute une page du *Washington Post* que Mrs. Oveta Culp Hobby, secrétaire d'État à la Santé, et seule femme appartenant au gouvernement du général Eisenhower, achetait ses robes chez Hecht C°.

Le nom propre.

Le poids des usages et des interdits, l'enseignement qui les impose, la publicité qui les exalte, le mouvement d'un peuple et d'une économie qui se développent sans arrêt, se projettent dans l'avenir et se fient volontiers à la démesure, le privilège même de la communauté : ils ne se perpétuent que grâce à l'importance et souvent à la fiction du lien personnel.

C'est parce qu'on est confondu à la masse, soumis au lieu commun, qu'on éprouve, de façon si aiguë, le besoin du regard, de la parole, du nom propre. On veut que le speaker de la radio s'adresse à vous et partage vos soucis personnels ; que le chef d'entreprise vous appelle par votre prénom (si même vous êtes le plus infime de ses employés, si même l'entreprise compte des milliers de travailleurs) ; que chaque fonctionnaire vous souhaite la bienvenue comme à un vieux camarade et que vous, déchiffrant le petit écriteau qui annonce son nom et sa fonction, vous en usiez de même ; qu'une vendeuse de grand magasin vous accueille avec autant de mémoire et d'à propos qu'un commerçant de quartier. Dans la petite église noire qui fait face à Wall Street, j'ai feuilleté des questionnaires, de la grandeur d'une carte à jouer : les fidèles y marquent d'une croix le mal physique ou moral dont ils souffrent — et leur prénom, qui fera la prière singulière. La réplique profane de cette coutume se trouve dans les grands magasins, où, ses emplettes faites, on est convié à un scrutin : « Vote for your W's favorite ! » Du reste, ledit

Wanamaker expose, dans ses étalages, les photos des six mille membres de son personnel. Au besoin, on accorde la personnalité à l'anonyme : cette administration, vouée à une tâche unique, on la divise en sections A, B, C, dont chacune élit sa reine, affiche ses couleurs.

Entre une société toute-puissante et un individu qui fondamentalement veut être intégré, il ne saurait y avoir de lutte véritable. Le conflit se résout toujours en faveur de la société. Mais il reste place pour le jeu — et la conciliation apparente. La psychologie de masse se sert, quand elle peut, d'un langage personnel. Dans ses magasins du Miracle Mile, à Hollywood, Bullok's a eu l'esprit d'agrandir une chambre à coucher aux dimensions d'un département de vente : sur les meubles, un peu perdus dans cet espace — mais cela m'a paru charmant — traînent des robes de nuit, des flacons de parfum, des déshabillés, tous les objets qu'on peut rapprocher d'un tel lieu : les clientes s'y promènent, ravies, comme chez elles. L'art, bien sûr, est de gagner sur les deux tableaux : de vendre des articles qui plaisent à tous et de les rendre singuliers, ou presque, grâce à un bijou, un bouton, un col de dentelle. D'être, comme dit Lord and Taylor, « most popular » — sans oublier jamais les « personal details ».

Une naïveté pleine de ressources.

Mais qui sait ? Une démocratie, une économie à l'échelle des États-Unis peut-elle vivre sans ce mélange de naïveté et de cynisme ?

Rappelez-vous le test cinématographique. Lorsqu'un film est à peu près monté, il arrive que le metteur en scène l'emporte en avion et s'en aille, à mille kilomètres de Hollywood, le montrer aux gens d'une petite ville assemblés au hasard ; il note les rires, les moments d'émotion, les longueurs ; rentré chez lui, il coupe quelques scènes, en tourne d'autres à nouveau et fait le montage définitif. De la sorte, il répond, croit-il, aux goûts du public. Mais ces goûts ne les forme-t-il pas depuis toujours ? Le public peut-il rire à d'autres gags qu'à ces gags préfabriqués ? Est-ce le Middle West qui fait Hollywood ou Hollywood qui fait l'homme du Middle West ?

Ce chef d'entreprise qui me disait : dans vos « public relations » agissez toujours comme si tout le monde était illettré et ne montrez que des images — c'était sans doute un cynique, mais lui-même ne se fiait-il pas à d'autres images ? Chacun n'est-il à la fois et tour à tour naïf et cynique ?

« One man lives in New York like a king. »

Macy's, chaque année, choisit un roi ou plutôt ce sont ses clients qui le choisissent, au terme d'un scrutin apparemment simple, mais qui occupe un million de New Yorkais — et la presse — pendant plusieurs semaines. Jusqu'à l'année suivante, cet homme heureux vivra à l'hôtel, aura l'usage de deux voitures, dînera dans des restaurants « continentaux », voyagera dans des avions « non-stop », passera ses vacances à Miami Beach, ira au cinéma quand il lui plaît, boira du Bourbon « De luxe », se rasera électriquement, bref aura « une vie de roi ». Inutile de dire que cet événement a sa place marquée dans les journaux, les actualités, la télévision, sans compter la publicité propre du grand magasin. A celui-ci l'entreprise ne coûte guère, chacun — restaurant, agence de voyages, marque d'automobile ou de whisky — assumant la part qui lui revient. La dernière fois, le destin a bien fait les choses : c'est un grand blessé qui a été élu. Les magazines ont publié la photo d'enfants et d'infirmières souriants, autour d'un daddy terriblement sympathique qui, dans son fauteuil roulant et les genoux chargés de cadeaux, reprenait goût à la vie. Croyez-vous que Macy's, s'il n'avait été, un peu, semblable à tous ses semblables, eût obtenu que New York se donne un roi ? que, s'il ne s'était laissé prendre, un peu, au mythe qu'il a créé, il eût joui, avec tant de bonheur, des ressorts de cette psychologie collective ?

Tout ici est « Public Relations ».

Cette lettre a l'air d'être à bâtons rompus. Elle l'est en effet dans le détail. Il me plairait toutefois que vous y ayez suivi, allant son chemin, une pensée très simple, et même banale, mais que je crois solide. C'est que la société améri-

caine, étant de type grégaire, et tournée vers l'apparence, travaillée du désir de fixer, de guider, de convaincre, de divertir et, par là même, de plaire, n'organise pas les relations interhumaines pour l'homme, mais pour elle-même, qu'elle appelle, dans cette intention, la « communauté ». Elle se voue tout entière et à tout moment aux « public relations » : qui sont l'énergie et presque l'aliment indispensable d'une telle machine.

L'un des directeurs du « Waldorf-Astoria », d'origine française, de surcroît propriétaire de vignobles en France, s'efforce de modifier, sur un point, les habitudes de ses concitoyens. Il les persuade de remplacer les cocktails par le champagne rosé. Il y réussit quelquefois. Mais l'important est naturellement qu'ils boivent au « Waldorf » : que l'United States Steel Corporation et l'American Committee for Liberation from Bolshevism continuent de se rencontrer dans Peacock Alley, le Jade Room ou le Perroquet Suite. Si, comme nous l'apprend une statistique, l'on vole, en automne et en hiver (saisons de congrès) quelque vingt-cinq mille cuillères à « demitasse » par semaine, notre directeur s'en réjouit : c'est, dit-il, de bonne publicité et je m'oppose seulement à ce qu'on emporte des palmiers...

Enfin, précaution qui n'est pas seulement oratoire : ma lettre traite surtout des hommes d'affaires, c'est-à-dire de l'Américain moyen. Mais il existe des hommes différents : cultivés sans préjugé technique, intelligents sans ruse, sensibles et amicaux sans fausse bonhomie. Ils achètent leur viande sous cellophane puisqu'ils ne peuvent faire autrement, mais refusent la télévision parce que c'est toujours possible. Ils forment un monde à part. Ils ont de la gentillesse et de la clairvoyance.

J'aime aussi les négrillonnes qui sur les bouches de métro jouent à s'envoler : autour d'elles, la robe de coton gonfle, ballon jaune, rose, vert pistache.

RENÉ MICHA

LE SOLEIL DE PONGE

L'on dit qu'il y a des gens qui prétendraient à critiquer la poésie... Pour insolite (insolente) que soit la chose, elle n'est pas absolument irrecevable, puisque certains font métier d'expliquer pourquoi des parfums valent et d'autres non, de dresser des hiérarchies parmi les roses de l'année, les œillets, les tulipes. Critiques, peseurs de syllabes, docteurs en bouffées, bourreaux d'étamines, voyeurs des fertilisations, je ne suis pas des vôtres, je ne veux pas en être. Mais les parfums, les fleurs davantage, les poèmes encore beaucoup plus, s'ils sont frais, neufs, capables de choc, ce sont des présents merveilleux que je me tiendrais pour un malotru de ne pas saluer quand ils viennent (et alors je rends grâces au donateur), tandis qu'il suffit, s'ils déçoivent, à mon avis, de se taire.

Ce début (qui abuse de la rhétorique, je le sais, et Ponge ne sera pas content...) est pour déplorer que l'on n'ait pas salué comme il convenait *Le Soleil placé en Abîme*. A une exception près, qui vint de Lausanne, soulignant l'indifférence où se renferment ceux d'ici. Tâchons de procéder avec ordre, et reprenons, s'il se peut, les termes liminaires (en sacrifiant toutefois la fleur et le parfum, que j'aurais mieux fait de laisser à l'obscur !). Je crois que l'on sera d'accord pour reconnaître que deux hommes, qui sont Francis Ponge et René Char, nous ont donné depuis la guerre les plus beaux présents poétiques que de longtemps nous ayons eus, et que les mots, dans leur langage, ont acquis un tranchant nouveau, un poids et une mesure simples par où le monde est jaugé, remis à neuf. Par le fait de ces princes, il y eut cristallisation (ou bien ils nous ont appris à voir) ; rien n'est pareil à ce que nous avions connu. Sans doute. Mais, si vous les lisez (non pas autant qu'il se pourrait), vous les défendez assez

peu, et votre consentement, critiques, va plutôt à de certains imitateurs de Jouve ou de Saint-John Perse, voire à des faiseurs de gammes, prétendus rénovateurs du XVIe ou du XVIIe siècle. Motus quant aux personnes. J'ai promis, sur celles-là, de me taire. Revenons à Francis Ponge, et au *Soleil* particulièrement. Lorsque fut rendu public le poème (un peu abrégé, d'abord, en décembre dernier, dans cette revue que vous tenez à la main, monsieur ou madame, et puis en livre par la suite, avec des eaux-fortes de Hérold), il n'était pas déraisonnable d'attendre quelque bruit : soit l'accueil enthousiaste que l'on fit, naguère, à la *Jeune Parque*, soit même la bagarre du *Faune*. Or, à Paris, nous l'avons vu, point d'écho ; nulle voix ou peu s'en faut. A Lausanne seulement. Ce qui nous rend honteux et tristes.

Pour justifier le silence (il n'y a pas d'excuse !), fera-t-on valoir qu'il est extrêmement difficile de parler avec loyauté (sans rien omettre qui soit essentiel) de la poésie de Francis Ponge ? Vrai, l'entreprise est ardue, d'autant plus que Ponge déclare « à tout bout de champ » qu'il ne se veut poète, et mon intention n'est pas de produire ici un commentaire au *Soleil*. Simplement, elle est de remercier, comme j'ai dit, le donateur ; de saluer et de rendre hommage ; d'incliner l'attention du public, si possible, vers un poème éblouissant. Car dans l'œuvre de Ponge, où la poésie est moyen plutôt que fin, si l'on n'y trouve aucun argument qui ne soit utile à la connaissance, dans cette œuvre qui est tout illuminée par un matérialisme transcendant d'une sorte que l'on n'avait pas vue depuis Lucrèce, le *Soleil* tient une place assez singulièrement capitale : la place même que dans le « système » auquel nous sommes de naissance liés occupe l'astre sujet, objet du livre. Et, puisque de ce grand objet le caractère premier est l'éclat, le poème n'en sera pas moindrement doué. Littéralement : voilà un livre qui éclate ! O vous qui êtes savants ès littératures, dites-moi, je vous mets au défi, un écrit (du temps que vous voudrez) qui soit radieux, ardent et explosif autant que celui-là.

C'est une vieille idée chez moi qu'un livre, essai, poème ou narration, n'est en somme qu'une rêverie (méditation) plus ou moins dirigée, prolongée (parfois la vie durant) autant

qu'il semble nécessaire, soutenue par un rythme verbal (le style), fixée en noir sur blanc par les outils de l'encre et du papier. Prodigieuse rêverie, alors, que ce *Soleil* — *Igitur* inverse — où brûlent les concepts, flambent les analogies, fusent les rapports, dans un bombardement intellectuel de toute beauté que le poète entretient comme en se jouant, avec un bonheur, rempli d'humour, qui le fait souverain, identique à son rayonnant modèle. Les images, pour l'intensité, sont de la famille de tout ce que nous aimons le mieux chez Gongora, Bergerac, Saint-Pol-Roux, et elles viennent tellement à foison que c'est comme un bouillonnement igné. Je ne citerai point (si je commençais, j'en aurais pour dix pages...), me bornant à renvoyer le lecteur au numéro 24 de la présente revue, souhaitant qu'il s'émerveille à voir ces images surgir, prendre corps, s'incarner en de petits mondes qui tourbillonnent, poèmes aussi dans l'intérieur du grand poème. La réserve, ici, n'est plus de mise. Disons que la tentative solaire de Francis Ponge, laquelle se rattache à Héraclite entrevu derrière des fragments épars, et qu'elle soit si heureusement achevée, c'est pour plusieurs d'entre nous beaucoup plus important que *tout* ce dont on nous rebat les oreilles depuis une dizaine d'années.

Encore ceci, qui est fièrement méditerranéen et qui eût bien contenté Nietzsche : la pensée poétique, à son plus haut degré, rejoint le mouvement du sexe. Francis Ponge, dans l'ivresse d'avoir pleinement exprimé le soleil (Apollon), se laisse aller (en plus d'un endroit et notamment dans le dernier paragraphe) à une danse de satyre. Ainsi les extrêmes se touchent ; le cercle est fermé dans un rire énorme.

ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES

LES GÊANTS

D'abord il y a M. Lestarquit. Dans le domaine des Beaux-Arts, il y a M. Lestarquit. M. Lestarquit, de Wambrechies, dans le département du Nord. On l'a posté dans tous les couloirs du métro. Il vous attend sur son affiche, il vous regarde et il vous juge. Il vous soupèse. J'oserai dire qu'il vous intimide. Ce n'est pas rien que de se trouver sur un trottoir, en face de M. Lestarquit, dans un couloir de céramique tandis que des métros lointains grondent dans les entrailles de la terre ; abandonné de la poinçonneuse, du chef de gare, des voyageurs ; comme un coupable. Après tout, on ne le connaît pas.

***

Il y a donc le portrait de M. Lestarquit. C'est une des choses majestueuses de notre époque. En noir, au trait, sans fioriture, comme il convient à la grandeur austère. Dans un médaillon blanc ceinturé d'un lien d'or et surmonté d'une couronne dorée. Le tout sur un paquet de chicorée bleu roi qui penche à gauche comme la tour de Pise et se détache sur un fond jonquille. M. Lestarquit est le géant de la Chicorée ; il l'inventa. Ou alors il trouva un nouvel empaquetage. Ou bien alors il en fit beaucoup, plus que tous les autres. Ou bien alors il en vendit. Et ce qui prouve combien c'est une chose magnifique, c'est que son portrait est entouré de deux blasons : l'un qui porte son initiale, L, en capitale de brodeuse, et l'autre une fleur de lis noire (à moins que ce ne soit une chicorée) coupée en deux dans le sens de la longueur.

Les blasons sont dorés et surmontés de couronnes. Et que fait M. Lestarquit parmi ces panoplies brillantes ? Il

ne fait rien, il pense, il est là ; il signifie la Chicorée dans sa majesté naturelle. Il a trouvé son plein emploi.

Il a la moustache en faucille et la barbiche en cuillère à moutarde, avec, en plus, un je ne sais quoi d'inimitable qui le met à l'abri de toutes les contrefaçons, c'est sa manière de ressembler à tout le monde. Il a poussé si loin cet art qu'il ne ressemble plus à personne. Car personne ne saurait ressembler à tout le monde avec autant de violence que M. Lestarquit. Cette insignifiance éperdue ne peut venir que d'un très long contact avec la racine de scarole. Elle a fait de lui l'Homme-Chicorée nº 1. C'est un record qui fascine l'esprit. Il est saisi en face de M. Lestarquit par une espèce d'engourdissement, un froid de racine, une paralysie végétale. Tel est l'amer pouvoir des glaciales Chicorées.

Qu'a donc pu inventer cet homme dans des conditions si pénibles, pour figurer ainsi parmi des initiales, des dorures et des blasons, avec un air d'autorité si calme, sur des paquets de chicorée morcelée ?

Il a inventé de s'y mettre.

Et c'est bien là qu'était le génie.

***

A gauche du portrait, sur l'affiche, un mouton pleure (ou fait pipi ; de toute façon, il y a une flaque au pied du paquet de chicorée : c'est pour montrer qu'il est imperméable). Cet animal est en matière plastique. Quand on achète la chicorée imperméable, on a droit au mouton en plus.

***

C'est encore une idée de M. Lestarquit.

Lâchez l'homme dans le vide, il tombe la tête première. Le cerveau l'entraîne par son poids.

ALEXANDRE VIALATTE

TEXTES

DERNIÈRE PAGE D'UN CAHIER DE MALLARMÉ

Dans l'hiver de 1864, Stéphane Mallarmé adressa à Henri Cazalis le poème qui commence par ces mots : *Las de l'amer repos...* L'ami répondit par des compliments et un reproche. Il avait aimé la pensée centrale et formulait ainsi son impression majeure : « Le vide nous envahit : le vide se met où n'est plus Dieu. » Mais celui à qui Mallarmé ne pardonnait pas toujours le halètement de ses phrases courtes se plaignait d'avoir peiné à travers les longues périodes du poème et « les broussailles » de ses nombreuses incidentes. A le croire, Vacquerie et Armand Renaud avaient déjà fait des réserves semblables.

***

On ne connaissait, jusqu'ici, de ce beau poème, que des versions très voisines de l'état définitif. Elles pouvaient faire croire qu'étaient restées inefficaces les observations de Cazalis, Vacquerie et autres. En réalité, grâce au texte inédit qu'on va lire, il sera désormais facile de mieux mesurer l'écart qu'il y eut entre un premier ou un second état de cette pièce et celui de sa première publication, le 12 mai 1866, dans une livraison du *Parnasse Contemporain*. Quelques-unes des affectueuses remarques de Cazalis avaient été, en réalité, retenues par un auteur, qui n'avait que vingt-deux ans, mais

se protégeait déjà, contre l'immodestie, par l'étendue de ses recherches et sa rigueur d'application.

Dans un carnet qu'après *Entre Quatre Murs*[1] (Vers de collège) on pourrait considérer comme le second « Cahier » retrouvé (Vers de jeunesse), Mallarmé avait réuni douze poèmes très soigneusement recopiés et classés. Deux d'entre eux y avaient été détachés, l'un en frontispice, *Les Fenêtres*, l'autre en épilogue, *Las de l'amer repos*...

Voici l'ordre avec lequel Mallarmé avait fait son rassemblement : FRONTISPICE : *Les Fenêtres* ; I. *Le Guignon* ; II. *Les Fleurs* ; III. *A une Putain* ; IV. *Mon Ame vers ton front* ; V. *L'Azur* ; VI. *Soleils mauvais* ; a. *Vere Novo* ; b. *Tristesse d'été* ; VII. *A un Mendiant* ; VIII. *Le Château de l'Espérance* ; IX. *Le Pitre châtié* ; X. *Le Sonneur*. ÉPILOGUE : *Las d'un amer repos*...

Sur la première page de ce cahier, le jeune poète de Tournon écrivit, plus tard et au crayon, cet éclaircissement sur la réunion des douze pièces : « *Vers publiés dans le Parnasse de 1866 — sans les corrections. (Trois poèmes n'ont pas été publiés :* LE GUIGNON, LE PITRE CHATIÉ, LE CHATEAU DE L'ESPÉRANCE, *qui font partie de l'œuvre enfantine.)* »

Dans le fascicule du *Parnasse Contemporain*, les poèmes furent placés dans un tout autre ordre qu'ils ne l'avaient été dans le carnet dont il est question ici, et le terme *frontispice* n'y figura pas. Au contraire, *Épilogue* demeurait, en quelque sorte, le titre souligné ou confirmé du poème : *Las de l'amer repos*...

Dans le précieux petit recueil, Mallarmé avait donc tenu à conserver, en l'un de leurs premiers états, pour les soumettre à des écrivains parisiens et peut-être, un jour, à un éditeur éventuel, des pièces qu'il ne put, trop pressé ou contrarié par Mendès et la direction du *Parnasse Contemporain*, retoucher aussi scrupuleusement qu'il le souhaitait.

Parmi ces poèmes, l'un de ceux qui font voir le plus de distance entre un état naissant et la version retenue, est précisément : *Las de l'amer repos*... L'auteur avait voulu, non sans intention profonde, qu'il fût l'épilogue d'une série dont *Les Fenêtres* devaient être le frontispice. Déjà, les deux poèmes

1. Publié dans *Mallarmé lycéen*.

commençaient par le même adjectif monosyllabique et proposaient deux traitements opposés d'un découragement ou d'un désespoir de poète.

Sur l'importance de la pièce *Les Fenêtres*, nul n'a mieux instruit que Georges Poulet : « Ce petit poème, un des plus admirables de la jeunesse de Mallarmé, est souvent négligé par les mallarmistes parce qu'ils trouvent que Mallarmé ne s'y est pas encore assez dégagé de l'influence de Baudelaire. C'est là une erreur. En réalité ce poème est bien le premier où Mallarmé dépasse nettement le baudelairisme, mais pour le dépasser il fallait *passer outre*, pousser le baudelairisme au delà de Baudelaire, et c'est dans ce sens qu'on peut dire des *Fenêtres* que c'est un poème authentiquement mallarméen parce qu'ultra-baudelairien... D'un côté de cette vitre, le poète; de l'autre, son image énergiquement transformée en celle d'un habitant de l'azur : « Je me mire et me vois ange... » Ne méconnaissons pas le caractère tragique de cette hypostase. C'est ainsi qu'un damné pourrait se voir en rêve au paradis... En remplaçant *je songe* par *je meurs* Mallarmé donnera, en 1866, une signification absolument nouvelle à son poème. » Au lieu du mensonge du songe, l'acte par lequel « on renaît réellement », de l'autre côté de la vitre.



D'un état à l'autre, le nombre des vers du poème *Las de l'amer repos...* n'a pas été changé; mais dix-huit vers, sur vingt-huit, furent modifiés ou transformés. On peut compter une trentaine de variantes, toutes heureuses, et remarquer, en même temps pour *Les Fenêtres* et *Las de l'amer repos...*, que le crépuscule célèbre de l'une des pièces et le pur paysage par quoi se termine la seconde montraient, avant quelques infimes retouches, dès la première des versions recopiées et désormais connues, leur admirable réussite de chant et de sens. Trente variantes, presque toutes intéressantes pour l'étude des progrès d'un métier bientôt incomparable ; par exemple : usage allitératif de dentales, soulignant les dures souffrances d'un esprit qui ne cesse de se reprendre ; plus de justesse et moindre redondance des adjectifs couplés ; hémi-

stiches moins sèchement détachés ; première utilisation, en trois vers, d'un sens plus secret ; le général préféré à l'accidentel ou au pluriel ; apparition, avec une nuance que Mallarmé lui réservera volontiers, de l'adverbe *parmi* ; au contraire, refus, déjà deux fois, de l'adverbe *comme* et de son didactisme complaisant. Il semble, aussi, que Mallarmé renonça assez vite à faire entrer, dans la flexibilité d'une seule phrase, toute la courbe de son poème.

Pour quelques-uns des contemporains et amis de Mallarmé, son souci du mystère en poésie se serait précisément exercé dans les semaines où il corrigeait, sur épreuves, les poèmes destinés à ce premier *Parnasse Contemporain.* Doctoral et flatté tour à tour, Emmanuel des Essarts y était revenu à plusieurs reprises : « Cazalis t'a dit la vérité. Catulle a trouvé excessifs les changements opérés dans tes poèmes ou de nature à les gâter en les obscurcissant. C'est l'avis de Mérat, de Dierx, de tous : songes-y sérieusement. Que l'on dédaigne le public, je le veux bien, mais au moins que l'on soit compréhensible aux artistes... » Et, dans une autre lettre de des Essarts, un mouvement plus sensible : « ... Pour tout le reste éclatent les qualités du poète que j'ai été le premier à saluer sous ces verts promenoirs de Sens. Ce sera une des gloires en même temps qu'un des bonheurs de cette vie de t'avoir deviné, encouragé, excité, frère [1]... »

L'état sur lequel nous nous permettons d'attirer l'attention est du temps où Mallarmé se mit, selon ses termes, à « creuser le vers ». Expression sans envergure, a dit, de ces trois derniers mots, Maurice Blanchot [2], dans son admirable et récent livre, au moment de marquer fortement ce qu'avec simplicité le poète résolu entendait par eux. « Qui creuse le vers échappe à l'être comme certitude, rencontre l'absence des dieux, vit dans l'intimité de cette absence, en devient responsable, en assume le risque, en supporte la faveur. Qui creuse le vers

1. Qui écrira donc un ouvrage sur le rôle qu'ont joué, auprès de grands écrivains, des camarades inégalement compréhensifs, mais si confiants et encourageants aux heures décisives ? Ce rôle dont Valéry, pour lui-même, savait gré à Pierre Louijs et dont une quinzaine d'autres exemples seraient faciles à réunir pour l'étude, dans l'histoire littéraire, de certaines heureuses amitiés masculines de la vingtième année.

2. MAURICE BLANCHOT, *L'Espace littéraire* (Gallimard, 1955).

doit renoncer à toute idole, doit briser avec tout, n'avoir pas la vérité pour horizon, ni l'avenir pour séjour, car il n'a nullement droit à l'espérance : il lui faut au contraire désespérer... »

L'on connaît assez l'empressement naïf ou pervers avec lequel quelques chicaneurs ont pris pour des aveux d'impuissance les moindres découragements d'un créateur, d'exceptionnelle constance, au contraire.

ÉPILOGUE

(État inédit.)

Las d'un amer repos où ma paresse offense
Une gloire pour qui jadis j'ai fui l'enfance
Adorable des bois de roses sous l'azur
Matinal, mais plus las cent fois du métier dur
De creuser chaque jour une fosse nouvelle
Dans le terrain aride et mort de ma cervelle,
Fossoyeur sans pitié pour la stérilité,
— Que dire à l'heure froide où par tous déserté
Ce cimetière, ennui triste du ciel livide,
Ne sera plus qu'un trou ridiculement vide ? —
Je veux délaisser l'Art vorace d'un pays
Cruel, et, souriant aux reproches vieillis
Que me font mes amis, mon passé, mon génie,
Et ma lampe, qui sait pourtant mon agonie,
Imiter ces Chinois au cœur limpide et fin
De qui l'extase calme est de peindre sans fin
Sur des tasses de neige à la lune ravie
Une bizarre fleur qui parfume leur vie
Transparente, la fleur qu'ils ont rêvée, enfants,
Dans les treillages bleus des jardins triomphants,
Et, sachant qu'un divin rêve suffit au sage,
Serein, je vais choisir un jeune paysage
Que je peindrai comme eux sur des tasses, distrait.

Une ligne d'azur mince et pâle serait
Un lac, sous un beau ciel de porcelaine nue ;
Un fin croissant léger comme une blanche nue,
Tremperait une corne en la glace des eaux,
Non loin de trois grands cils d'émeraude,
[roseaux[1].

Les lecteurs, qui se reporteront, pour comparer, au texte définitif de ce poème, découvriront aisément le savant critique que Mallarmé avait en lui, dès sa vingt-deuxième année, et qui le vouait aux honneurs classiques. Sur les mérites progressifs de ce juge, je recommande, dans le dernier fascicule de l'excellente *Revue d'histoire littéraire de la France*[2], un article de M. André Parreaux : « Le Tombeau de Beckford par Stéphane Mallarmé. »

HENRI MONDOR

1. Est-il nécessaire de rappeler, en écho, l'œil écoutant, « les trois longs roseaux jaunes émergeant du jade » dans un paysage meusien de Claudel ?

2. *Revue d'histoire littéraire de la France*, juillet-septembre 1955 (Librairie Armand Colin).

TABLE DES MATIÈRES
contenues dans
le tome VI (juillet-décembre 1955)

Imp. CRÉTÉ, Corbeil-Essonnes - N° d'édition 5036 - Dépôt légal : 4e trim. 1955.
Imprimé en France - Gérants : JEAN PAULHAN et MARCEL ARLAND.